MILAN IVELIĆ

Curso de ESTETICA general

CATALEJOS

TRATADOS, INVESTIGACIONES
Y ESTUDIOS UNIVERSITARIOS

E 151025

1.—Curso de . . .

Curso de ESTETICA general

FE DE ERRATA

En la página 3 debe decir:

CATALEJOS

TRATADOS, INVESTIGACIONES
Y ESTUDIOS UNIVERSITARIOS

Es propiedad.
Derechos reservados
para todos los países.
Inscripción Nº 41.904.
(c) by Editorial Del Pacífico S. A.
Alonso Ovalle 766, 3er Piso.
1ª Edición - Diciembre, 1973.
Tirada de 3.000 ejemplares.

Diseño Gráfico: Manuel Fernández Díaz.
Portada: Gustavo Donoso.

TALLERES GRAFICOS CORPORACION LTDA.
Alonso Ovalle 766, Santiago de Chile.

Milan Ivelić

Curso de ESTETICA general

EDITORIAL DEL PACIFICO, S. A.
SANTIAGO DE CHILE – 1973

PRESENTACION

El trabajo que presentamos, pretende ser un texto al servicio de nuestros alumnos universitarios. Su finalidad, no es otra, que la de orientar y guiar en un ámbito de por sí complejo. No se trata de simplificar arbitrariamente, sino de ordenar y tratar de aclarar esa complejidad, mediante una sistematización coherente que facilite el ingreso a quienes se interesen vivamente por penetrar en el mundo del arte.

Los apuntes de clase que hemos utilizado en la docencia universitaria, han servido de base para articular los distintos capítulos. Como se trata de un curso semestral, no nos ha sido posible profundizar de manera exhaustiva en cada uno de los temas que abordamos; por eso, nuestras reflexiones son necesariamente elípticas y confiamos que sean nuestros propios alumnos, los que avancen en la tarea de ampliar esta investigación, porque esta obra no sustituye el trabajo individual y la práctica creadora en el estudio y la investigación rigurosa. El

análisis somero al que nos hemos visto obligados es, en sí mismo, una invitación a la reflexión seria, a la ampliación crítica y al enriquecimiento del patrimonio artístico: el quehacer universitario supone este compromiso.

Este texto no tendrá sentido si no está en íntima relación con la cátedra, en el diálogo vivo entre el profesor y los alumnos. A aquél le corresponde proponer las obras de arte que permitan ejemplificar el estudio teórico, porque teorizar en arte, sin la presencia simultánea del objeto propio de la investigación estética, vale decir, la obra de arte, significa caer en un intelectualismo estéril, es una especulación en el vacío.

La estética no es posible sin las obras de arte: en algunos casos, será necesaria la presencia original de la obra; en otros casos, habrá que recurrir a los medios visuales y auditivos. Cualesquiera que sean los recursos —generalmente muy modestos— tendrán valor si logramos que nuestros alumnos tengan la posibilidad del diálogo directo con el objeto propio de nuestro estudio.

El arte no se aprende mediante definiciones o memorizaciones eruditas. El arte no está a ese nivel en su comprensión. Toda definición con pretensiones de totalizar el arte es desconocer el ser mismo de la creación artística.

El arte nos "habla" con un lenguaje peculiar, cuya especificidad impide reemplazarlo por un lenguaje que pudiera considerarse accesible para todos. No hay otra alternativa para entender el lenguaje del arte que aprenderlo, pero aprenderlo significa aprenderlo cada vez en cada obra; no hay un códi-

go común ni a disposición del arte ni a disposición de nosotros.

A pesar de que el arte no hace uso de medios de expresión codificados, las obras de arte son reconocibles y diferenciables entre sí, según los modos cómo emplean los medios de expresión a su alcance, lo que permite constatar la pureza de esos medios como igualmente establecer las legítimas interacciones.

El arte se niega a hacer uso de un mundo elaborado y adaptado a nuestros usos y a nuestros hábitos. El arte quiere liberarse de lenguajes deteriorados, de signos codificados, de imágenes gastadas, de acciones humanas convencionales, de acontecimientos efímeros e intrascendentes. Por eso, los desapropia de su deterioro, de su función utilitaria, de su contingencia, de su dependencia, de su intrascendencia; quiere romper el instrumento de su uso funcional para reelaborarlo creativamente a fin de que trascienda y revele una realidad primordial, asuma un sentido inédito e irrepetible, donde el hombre se muestre en lo que tiene de permanente su condición humana.

Santiago, Octubre de 1973.

INTRODUCCION

1. ¿Qué es la Estética?

1.1. El término. El término "estética" derivado etimológicamente del griego "aisthesis" (percibir por los sentidos) apareció en el siglo XVIII, cuando Alejandro Baumgarten (1714-1762) lo utilizó para dar título a su obra "AESTHETICA", publicada en dos volúmenes (1750-58) (*).

Baumgarten va a utilizar el término en su sentido etimológico, es decir, se refiere a un grado de conocimiento: el conocimiento limitado a la percepción sensible. Al restringir de esta manera el campo de acción de la estética, ésta no podía superar los límites de una simple "teoría de la sensibilidad".

(*) Es interesante constatar que casi contemporáneamente J. B. Vico (1668-1744) también establecía las bases para la fundación de la Estética en su "Ciencia Nueva" y, sin embargo, ninguno de los dos tuvo conocimiento del trabajo del otro.

Este filósofo consideró que el goce estético se hallaba vinculado a la capacidad inferior del conocimiento (a través de los sentidos) y que las representaciones que provocaban en nosotros un goce estético o una complacencia estética, aun siendo claras, es decir, suficientes para ser reconocidas, adolecían de confusión. Esta concepción de Baumgarten revela su formación racionalista, derivada de la influencia que ejerció sobre él, el filósofo C. Wolff (1679-1754). Este había dirigido su atención casi exclusivamente al conocimiento intelectual superior y en este sentido todas sus reflexiones estuvieron dirigidas por una parte a la ética, a través de la cual ofrece una iniciación de la voluntad justa y, por otra parte, a la lógica, donde ofrece una guía para la justa manera de pensar. Consecuente con su posición racionalista no da ninguna orientación en cuanto al funcionamiento de conocer por medio de los sentidos.

El racionalismo, al querer deducir todo conocimiento cierto de principios evidentes a priori, sacrifica lo sensible y desvaloriza los datos de la experiencia. Para el racionalismo la única fuente del conocimiento humano es la razón; las sensaciones no pasan de ser ideas confusas. Como los conceptos no se obtienen de la experiencia, aquéllos deben ser la consecuencia necesaria de principios a priori del entendimiento (*).

Baumgarten quiso llenar la laguna que veía en

(*) Esta marcha del pensamiento que es abstractamente racional e intelectual la inicia Descartes (1596-1650) (recuérdese su doctrina de las ideas innatas) y la continúan Spinoza (1632-1677), Leibniz (1646-1716), Wolff y Baumgarten.

el sistema wolffiano y su "Aesthetica" aspiraba a ser una lógica de las potencias inferiores del alma, una ciencia del conocimiento sensible. En el poeta —nos dice— se manifiesta una capacidad inferior y sensitiva del conocimiento, por lo que es necesario desarrollar un nuevo tipo de lógica, o sea, una ciencia del conocimiento sensitivo basada en los principios de la psicología (1).

La raíz racionalista está implícita en esa afirmación: así como Wolff concibe la lógica como ciencia del pensamiento claro, Baumgarten pretende crear una nueva lógica o método del conocimiento sensible que necesariamente no puede ser claro sino confuso y que se llamaría Estética. Al no poder proporcionar esta ciencia "ideas claras y distintas" porque no tiene relación con el pensamiento discursivo superior, puesto que se trata de una capacidad inferior, debe remitirse a otra facultad que estudie las potencias inferiores y ésta debe ser, a juicio de Baumgarten, la psicología. En su afirmación hay, en primer lugar, una clara reducción del ámbito en que se mueve la psicología, comprensible por cierto si se considera su statu en el siglo XVIII, muy disminuído por el predominio de la especulación filosófica; en segundo lugar, Baumgarten inconscientemente deja abiertas las puertas para que la Estética caiga bajo el dominio del psicologismo (*).

---

(1) Kainz Friedrich, ESTETICA, México, F. C. E. 1952, pág. 54.

(*) Podemos distinguir entre las múltiples corrientes estéticas contemporáneas, el psicologismo estético que pretende reducir tanto la creación como el gusto estéticos a explicaciones exclusivamente psicológicas.

En definitiva, el mérito de Baumgarten fue haber rescatado un término clásico para designar a una nueva disciplina y considerar que la reflexión en torno a lo bello merecía una preocupación especial de la filosofía. A partir de él, el tema de lo bello y del arte van a adquirir insospechadas proyecciones (2).

1.2. Significado actual. En un sentido amplio y de plena vigencia en la actualidad, la estética se ha definido como una disciplina cuyo objeto es la obra de arte.

La estética se puede considerar una disciplina nueva que se ha constituído en una disciplina autónoma. ¿Qué significa esta afirmación?

Decir que la estética se constituye en disciplina, significa que busca la organización de un conjunto de medios empíricos y principios especulativos en un método, destinado a permitir la comunicación de ciertas conclusiones. Sin embargo, la estética no tiene un método de investigación unánimemente aceptado y más aún, no es poseedora de una metodología cerrada porque el objeto sobre el cual actúa, no se deja absorber dócilmente en un método determinado o en metodologías rígidas que impidan

---

(2) Para conocer la evolución histórica que ha tenido la estética puede consultarse: Bosanquet B., HISTORIA DE LA ESTETICA, B. Aires, Ed. Nova, 1949 y Bayer R., HISTORIA DE LA ESTETICA, México, F.C.E., 1965.

nuevas aperturas al conocimiento de la obra de arte (3).

Afirmar que la estética es una disciplina nueva y autónoma significa que se ha constituido en una disciplina portadora de un saber específico y en este sentido, ha dejado de pertenecer a la filosofía como una parte de ella, subordinada a ella. Hasta Kant, la estética era lo que se puede llamar una "filosofía del arte" que dependía de concepciones filosóficas generales. La filosofía del arte era esencialmente el fruto de una reflexión especulativa que integraba el mundo del arte a una visión del mundo y del hombre muy personal.

Actualmente, en cambio, la estética no se interesa tanto por ubicar el mundo del arte en una visión de conjunto, sino que busca ingresar en el interior de ese mundo y trasmitir a otros este ingreso.

Esta progresiva autonomía que ha alcanzado la estética podría suponer que se ha ido encuadrando en el marco de las ciencias modernas, que también se han emancipado de la tutela absorbente que les había impuesto la filosofía. Esta semejanza de hecho no se debe a la aplicación pasiva de parte de la estética de reglas tomadas del saber científico ya constituido. Al contrario, la estética está consciente que los métodos que se conocen bajo el nombre de métodos científicos son insuficientes o sencillamente ineficaces en la investigación estética y prueba de ello es que los ensayos que se han hecho para cons-

---

(3) Interesantes apreciaciones sobre la variedad metodológica de la estética en el siglo actual la plantea: Morpuorgo-Tagliabue G., LA ESTETICA CONTEMPORANEA, B. Aires, Losada, 1971.

tituir una "ciencia del arte" según el modelo de las ciencias no han dado resultado.

¿Por qué los métodos de las ciencias modernas presentan esta inadecuación aplicados a la estética?

Porque cuando el científico habla del mundo, determina por ese solo hecho el objeto; en cambio, cuando el esteta habla del mundo que es la obra de arte, él no puede determinar su objeto porque el mundo de la obra de arte está ya determinado por la creación del artista.

En efecto, una obra de arte es un mundo determinado y provisto de todas sus cualidades, representa un todo concreto considerado en todo lo que comporta y el discurso estético no puede actuar como si la obra de arte fuera simplemente una cosa, en el sentido de estar ahí, en la existencia masiva, bruta y que la estética tendría por misión determinar. Ella no puede ser determinante de su objeto, puesto que el objeto está determinado por la actividad creadora del artista. No es la estética la que hace que su objeto sea obra de arte, sino que es el artista.

1.3. Su objeto. Otra causa que ha hecho posible la constitución de la estética en disciplina autónoma, reside en el hecho de que el objeto propio de la estética, la obra de arte, ha tenido una evolución notablemente rápida en el siglo XX.

En el curso de su historia, el objeto de la estética ha sufrido modificaciones importantes que han incidido, por supuesto, en la actitud del esteta respecto a ese mismo objeto.

Así, por ejemplo, para Platón, para la tradición

platónica, para la Edad Media, para los clásicos en general, el objeto de la estética era menos la obra de arte que la belleza o la idea de la belleza como entidad inteligible en la que participan las cosas sensibles. El problema era entonces descubrir la esencia de lo bello y cómo se actualizaba en las diversas obras de arte o en la naturaleza. Esta esencia fue definida por la armonía, por la proporción, por la congruencia, por la unidad, etc.

Si se examina con atención todas estas definiciones, se puede apreciar que todas ellas tienen en común la idea del número, de la cantidad, de la proporción aritmética. En este sentido, tanto la estética antigua como la clásica, quedaron determinadas por las formulaciones pitagóricas en mayor o menor grado. En estas circunstancias, la reflexión estética no podía menos que ser especulativa y de tendencia metafísica: buscaba la belleza y no la obra bella. Como veremos más adelante, interesaba no tanto el objeto artístico cuanto el objeto trascendental.

Con Kant el objeto de la estética es trasladado de la idea de Belleza, al sentimiento subjetivo de lo bello. El problema estético de Kant ha pasado de un problema relativo al objeto a un problema de actitud: no le interesaba tanto la belleza como substancia sino que descubrir lo que permitía la belleza, es decir, una actitud que califica de desinteresada, inmediata, sin concepto. Pero permanecía sin aclararse el objeto de esta actitud estética que era un poco el arte, un poco la naturaleza, un poco el el núomeno (*).

(*) Remitimos al lector al capítulo I donde se explicita el pensamiento de Kant respecto a la estética.

Fue necesario esperar a la estética contemporánea, para que el objeto de la estética y la actitud estética se relacionaran el uno con la otra y el uno por la otra. El objeto de la estética pasa a ser la obra de arte, tal cual es contemplada según una actitud específica y esta actitud se especifica tanto desde el punto de vista del creador como desde el punto de vista del contemplador.

Esta evolución ha exigido al esteta actual plantearse una pregunta fundamental: la cuestión radical del sentido de la obra de arte; al mismo tiempo, surge correlativamente otra cuestión fundamental: las condiciones de posibilidad de la estética como disciplina destinada a conocer ese sentido.

Si la estética es una disciplina cuyo objeto es la obra de arte, esto significa que tiene por finalidad conocer ese objeto que se le propone a título de hecho. Siendo el artista quien ha creado la obra por medios que le son propios, le corresponde a la estética decir lo que es dicha obra, generando un acto de conocimiento.

Es la obra de arte la que es común para todos los estetas y, si ellos se ponen de acuerdo en el lenguaje que emplean, no es por el lenguaje mismo que logran el consenso, sino porque su lenguaje es unificado por la obra de la cual hablan y aquél queda determinado por ésta. De ahí que la obra del esteta no es el puro producto de su individualidad y por consiguiente de la individualidad de sus comentarios; ciertamente pudiera ocurrir así, pero entonces la obra del esteta valdría como tal y

su misión no sería explicitar la obra, sino ser su propia obra (no necesariamente artística) (*).

Lo dicho refuerza la afirmación de que el discurso estético no es determinante de su objeto sino determinado por él; no es principio de unidad, sino resultado de la unidad que el objeto entrega, entendiendo por objeto en este caso, la cosa real propuesta con todas sus cualidades que se ofrece a la reflexión estética, la cual irá generando un conocimiento de ese objeto.

La evolución que ha sufrido el objeto de la estética, notablemente rápida en nuestro siglo, ha permitido especificar de manera concluyente dicho objeto, permitiendo a la estética constituirse legítimamente en una disciplina autónoma.

1.4. Un problema epistemológico. Cuando se dice que el arte es conocimiento, es preciso aclarar muy bien el sentido del término "conocimiento", porque el arte no es conocimiento, sino que objeto para el conocimiento, lo que es muy diferente. Es la estética quien al conocer el arte se hace conocimiento.

(*) Este desconocimiento del verdadero objeto de la estética ha permitido interpretaciones ilegítimas en el plano de la crítica, la cual siempre presupone una estética. Pues bien, el crítico al hacer sus comentarios puede desvirtuar el objeto propio de la estética, como ocurrió por ejemplo, con la crítica impresionista del siglo XIX y particularmente con la crítica "poética" de Baudelaire o de Anatole France; este último llega a afirmar lo siguiente: "señores, voy a hablar de mí mismo a propósito de Racine, o de Pascal, o de Goethe..." No son en estricto rigor obras relevantes de la crítica estética sino que testimonios, confesiones, reacciones, que marcan la existencia de un hombre que es su autor pero no explican en definitiva la obra de otro.

El conocimiento implica la transcripción a un lenguaje teórico de una realidad dada; las ciencias son un testimonio elocuente: las matemáticas, la física, la química, etc., constituyen un lenguaje teórico que transcribe al discurso científico la realidad fenoménica.

La confusión de la tesis de que el arte es conocimiento radica en lo siguiente: una cosa es descubrir como objeto artístico una realidad pictórica, musical, poética, etc., y otra muy diferente es fundar el conocimiento de ese objeto. Intuir el curso de una sinfonía es una cosa y a esto lo podemos denominar la experiencia vivida del arte y otra cosa muy distinta es hablar adecuadamente de la sinfonía. A esto último, lo denominamos conocimiento, porque hay conocimiento propiamente tal, cuando existe el lenguaje adecuado distinto al de la cosa a conocer.

Este equívoco entre una disciplina y su objeto, entre una esfera de la realidad y una posición del pensamiento, entre la obra de arte y el discurso estético, se acentúa por otra causa: suponer que es lo mismo crear una obra y conocerla o para hablar en términos generales, hacer o rehacer algo y conocer ese algo. Pero saber sobre las cosas no equivale a saber hacerlas. El esteta quiere saber lo que son las obras de arte y no pretende saber hacerlas. Por su parte, el artista pretende hacer obras de arte y no decirnos lo que ellas son. El realiza un acto de creación y no busca expresamente conocer su obra. Todo lo que diga a propósito de la obra no contribuyen a enriquecer su naturaleza. Toda vez que el artista tematiza su obra está actuando

como esteta y no como artista, porque está transcribiendo la obra a un lenguaje teórico, distinto al que la obra posee en sí misma.

A su vez, el espectador se dirige a la obra ya sea como un recreador a fin de hacerla renacer o bien como conocedor, adoptando distancia reflexiva en relación al objeto a fin de decirnos qué es la obra de arte. El conocimiento se agrega aquí explícitamente a la actitud recreadora en una relación epistemológica muy clara.

1.5. Superación de una dicotomía. El objeto de la estética no es la obra de arte en su pureza abstracta de hecho natural, opuesta a la toma de conciencia de ese hecho. El objeto de la estética es la obra de arte tomada en su refracción por la conciencia humana, porque la obra de arte no es un fenómeno natural objetivado, localizado a distancia de un sujeto. Por el contrario, el objeto de la estética está constituido por el hecho natural de la existencia positiva de ciertos objetos llamados "obras de arte" y por el hecho de conciencia de su contemplación.

Por el contrario, las ciencias de la naturaleza consideran su objeto en la pureza de un hecho natural y aun las ciencias del espíritu tienden a considerar los hechos de conciencia a la manera de un hecho natural, es decir, objetivado. Para una ciencia de la naturaleza, la percepción suministra un primer medio de conocimiento, pero el objeto conocido es trascendente en relación a la percepción que permitió el conocimiento. La percepción de una tormenta da al físico los primeros elementos de co-

nocimiento; pero el objeto de su conocimiento no es tal o cual tormenta determinada, localizada, singular, que es lo percibido, cuanto el fenómeno general (trascendente a la tormenta) de la electricidad estática.

En el caso de una ciencia del espíritu como la psicología, la situación es similar: se percibe un fenómeno dado a la manera de un hecho natural. Este hecho de la percepción es disociado de lo que se percibe cada vez; la percepción es el objeto estudiado y el contenido de la percepción es un medio para conocer mejor el hecho psíquico de la percepción. Como vemos, ambas ciencias, la física y la psicología, disocian la percepción en dos elementos opuestos:

	hecho de percibir:	*lo que es percibido:*
Física	medio para conocer (polo subjetivo).	la cosa a conocer. (polo objetivo).
	percepción de la tormenta.	electricidad estática.
	se desvaloriza.	se valoriza.

	hecho de percibir:	*lo que es percibido:*
Psicología	la cosa a conocer.	medio para conocer.
	fenómeno general de la percepción.	contenido de cada percepción.
	se valoriza.	se desvaloriza.

En cambio, en la percepción estética, ésta no es un simple medio al servicio del conocimiento de un objeto trascendente: no hay disociación entre la percepción que conduce al objeto trascendente y lo percibido singularmente.

En estética, la percepción del objeto artístico y el objeto artístico como tal, son indisociables en su singularidad: la percepción estética es enteramente hecho de percibir y objeto percibido.

En general, en todas las percepciones de objetos, vemos que su significación se halla condicionada por algo que viene detrás de la percepción y a la que ésta sólo sirve de signo. Este hecho, según el cual el contenido de la percepción no es sino el signo de un juicio que a ella se enlaza y cuya significación, por lo tanto, debe ser buscada en algo que reside fuera de ella, es lo que se llama el "sentido ajeno del objeto" para emplear una expresión de F. Kainz (4). Este sentido ajeno es lo que, con ayuda de los conceptos, convierte el contenido de la percepción en un objeto propio de las ciencias.

En cambio, la percepción estética encierra en sí misma su sentido: no se objetiva o cobra unidad conceptual en relación con un sentido ajeno, sino que adquiere como tal su propia significación. La percepción de la obra de arte no es el signo de algo que sólo tendría sentido por la relación que guarda con un fin situado fuera de ella.

De igual modo, la experiencia del arte cuestiona la validez de la relación lógica de género y especie, como igualmente de la fórmula caso particular-ley

(4) Kainz F., op. cit., pág. 60.

general. A través de relaciones generales establecidas por medio de las operaciones de derivación y abstracción del pensamiento, se supera y se niega la existencia individual concreta de los objetos, que es la que fundamentalmente interesa desde el punto de vista estético. De ahí su actitud crítica a los procedimientos de la generalización lógica como también a los de la formalización.

Mediante la generalización, la experiencia vivida es superada por el concepto y la percepción se reduce a una especie de embrión del concepto. En cambio, en el arte, el concepto está subordinado a la experiencia vivida y la percepción no se deja avasallar por el concepto. Con respecto a la formalización, la situación es muy parecida: formalizar significa pensar el signo en lugar de pensar la cosa; pues bien, en el arte, la cosa está dada inmediatamente y ella es su propio signo. Por lo tanto no es posible pensar el signo en lugar de la cosa: cualquiera dualidad entre signo y cosa queda abolida.

1.6. Un metalenguaje. Algunos estetas contemporáneos han reparado que el lenguaje de la estética no es ni el lenguaje de las ciencias ni el lenguaje del arte.

El lenguaje de la estética no es el lenguaje de las ciencias porque no formula leyes de validez general para el arte o los artistas, no impone ningún mecanicismo especial a su objeto ni somete el devenir artístico a un determinismo estadístico.

El lenguaje de la estética tampoco es el lenguaje del arte porque, en estricto rigor, hablar el lenguaje del arte es hacer la obra de arte y no decir

lo que ella es; si no fuera así, bastaría decir que la obra es bella para haberla hecho.

El lenguaje de la estética no posee en sí mismo su propia realidad: es indicador de una realidad. No es un lenguaje que lleve en sí mismo un sentido, sino que trata de reflejar el sentido de su objeto. Por lo demás, no podría significar su objeto, puesto que ese objeto —la obra de arte— tiene ya un sentido que ha sido dado por el artista. Cuando decimos: "en este poema lo más destacado es el ritmo", el término "ritmo" no lleva en sí mismo un sentido que le conferimos arbitrariamente y por mucho que lo analicemos y explicitemos será siempre ambiguo si no lo ponemos en constante relación con ese poema. Por eso es que los conceptos elaborados por el lenguaje de la estética son siempre singulares: son indisociables de la experiencia perceptiva a la cual están ligados. Para decir "ritmo" es necesario leerlo en el poema; es preciso que el objeto del cual habla la estética esté constantemente presente para que el concepto encuentre su sentido.

Si un esteta nos habla de la novena sinfonía de Beethoven, debemos primero pensar en esa sinfonía y es, por esta representación, que podemos aprehender las palabras del esteta y conferirles un sentido, porque aun cuando dominemos todo el conocimiento estético de la sinfonía jamás la aprehenderemos, porque ella es música escuchada y no palabra, pensamiento o juicio enunciado.

El lenguaje de la estética es un lenguaje incitación o invitación; no expresa ni revela el mundo. Es una flecha hacia lo real, donde importa más el

término que el comienzo. Es una invitación a la contemplación visible; es un vector hacia la realidad que no tiene sentido sino a partir de esa realidad.

El lenguaje de la estética se refiere a un objeto y dicho objeto es también un lenguaje. Luego el objeto del lenguaje de la estética es el lenguaje del arte. Podemos denominar entonces metalenguaje al lenguaje de la estética: es punto de llegada porque después de haber contemplado la obra, lo utilizamos y lo comprendemos como indicativo de lo que hemos contemplado: después de haber leído el poema comprendemos las palabras formuladas por la estética. Esta posee un lenguaje retrospectivo, propio de la reflexión y del conocimiento.

2. Características Generales de la Estética Actual.

Nuestra intención es abordar la Estética General desde una perspectiva histórica actual, lo que no implica, por supuesto, menospreciar los aportes proporcionados por filósofos y estetas a través del devenir histórico. Por eso creemos conveniente sintetizar ahora de manera global las características de la estética contemporánea, que se fundamenta en todo el análisis que ya hemos hecho, con el fin de procurar una visión de conjunto que se explicitará en los próximos capítulos.

2.1. Actitud frente a la obra.

Una primera característica se refiere a la naturaleza de la obra de arte y a la actitud que es necesario adoptar frente a ella por-

que el problema de la naturaleza de la obra está íntimamente unido al problema de la actitud adoptada: cuestión de objeto y cuestión de método son complementarios. Saber lo que es una obra de arte es saber, a la vez, lo que ella es y cómo se la conoce.

A partir de esta premisa, la estética actual quiere superar ciertos supuestos clásicos de la estética tradicional, a saber:

2.1.1. Si es preciso tener a priori los criterios de lo bello para establecer cuáles son las obras de arte. Esta actitud la apreciamos en largos períodos de la historia de la estética, como tuvimos oportunidad de verlo en páginas anteriores.

Para la estética actual la preeminencia de los criterios sobre los seres o de los seres sobre los criterios es un falso problema. Considera que es perfectamente posible abordar ambos: ella busca la relación entre un ser y el conocimiento que de él se tiene, busca la obra contemplada y no sólo los criterios de contemplación.

2.1.2. La estética actual rehusa abordar el problema conexo de lo normativo y lo positivo. No se trata de establecer normas independientes de la obra de arte que serían válidas para todas indistintamente o igualmente válidas para todos los artistas.

No se trata de rehusar todo lo normativo para transformar un anhelo de positividad en positivismo. De lo que se trata es evitar que la estética se transforme en una ciencia normativa de manera eminente; en este sentido, la estética no es la lógica.

2.1.3. La estética actual no acepta la oposición entre el valor por una parte y el ser por otra. Hoy se atribuye a la estética una dimensión axiológica fundamental que aporta un correctivo esencial a la tentativa de hacer de la estética sólo una ontología. El fin de la estética es, a la vez, ontológico y axiológico, pero desde una perspectiva regional: no le interesa el ser en general o la belleza en general, sino que le interesa el ser y el valor de la realidad individual de la obra de arte (*).

2.2. Rechazo de posiciones dogmáticas. Una segunda característica de importancia se refiere al rechazo de una serie de posiciones que la reflexión estética había aceptado dogmáticamente. Esta actitud de rechazo no se debe considerar como una nueva posición particular o como un modo añadido a otros modos. Hay que ser cuidadoso de la historia y obtener provecho de lo adquirido en el pasado, pero colocados en una perspectiva histórica crítica, es preciso denunciar los errores que se han cometido.

2.2.1. La estética actual rechaza la atribución romántica de una fuerza misteriosa que posee el genio artístico. Esta puede ser misteriosa, pero no basta

(*) La investigación estética contemporánea se ha orientado decididamente por el camino axiológico y, si bien es cierto, que el hecho axiológico estaba presente en las doctrinas estéticas tradicionales había quedado sumergido frente a las perspectivas ontológico-gnoseológicas.

para explicar o renunciar a explicar la existencia real y visible de las obras de arte (*).

2.2.2. Veíamos anteriormente que gran parte de la estética antigua y clásica, habían quedado determinadas en mayor o menor grado por las formulaciones pitagóricas. Pues bien, la estética actual rechaza todo pitagorismo, ya que las formulaciones matemáticas no son el instrumento lingüístico adecuado para dar cuenta de los atributos cualitativos de la obra de arte.

2.2.3. Igualmente rehusa toda ciencia del arte como ya lo dijimos. Ciencias como la psicología del arte, psicoanálisis del arte, sociología del arte, son ciencias que existen y nadie las rechaza como igualmente nadie duda el aporte significativo que ellas han logrado, desde su perspectiva, en el desvelamiento del arte. Pero ninguna de ellas es la estética. Así, por ejemplo, la acústica es una ciencia del sonido, pero no es música ni estética de la música; la óptica es una ciencia de la luz, pero no es pintura ni estética de la pintura.

2.2.4. La estética actual rechaza también el psicologismo y el trascendentalismo. La obra no puede ser reducida ni a "ciertos estados de alma" privilegiados que la psicología tendría el deber de inventariar y explicar ni tampoco puede reducirse a ciertas constantes del pensamiento formal que una lógica trascendental tendría la misión de analizar y explicitar.

(*) En nuestro ensayo "'Arte, técnica y educación" en Aisthesis Nº 7, Revista de Investigaciones Estéticas, Stgo., 1972, aludimos a este problema.

2.3. Belleza artística y belleza natural. Frente a la controvertida relación entre la belleza artística y la belleza natural, la estética actual considera la obra de arte como centro privilegiado de su investigación y como el objeto específico de todas sus reflexiones.

Sin negar en absoluto que cuando se contempla la naturaleza, ésta pueda ser bella, es preciso entrar a determinar cuál es la actitud que se requiere para que ella aparezca como tal, porque la naturaleza se presenta a nuestras vivencias desde múltiples posibilidades y su valoración presenta una amplitud axiológica ilimitada (*).

3. Algunos problemas de la Estética Actual.

Plantearemos ahora algunos problemas de la estética actual que estructurarán los distintos capítulos de este Curso y que han surgido de la inquietud del pensamiento filosófico contemporáneo en íntima relación con la experiencia directa del arte, desterrando aquella "especulación en el vacío" que había caracterizado a gran parte de la estética en los siglos pasados.

¿Cuáles son estos problemas?

3.1. Dualismo materia-espíritu. Este problema dice relación con el clásico dualismo entre materia y espíritu: ¿la obra de arte es algo exclusivamente material o exclusivamente espiritual?

(*) Recomendamos la obra de Kupareo R., El Valor del Arte, Stgo., 1964, en la cual aborda, entre otros temas, el problema de la belleza natural.

A decir verdad, ni lo uno ni lo otro exclusivamente. Y aquí nos encontramos con un problema esencial de carácter antropológico, puesto que la obra de arte es el resultado de una creación humana, creación que de ninguna manera se realiza ex-nihilo, sino a partir de algo existente, donde el artista vierte toda su capacidad creadora y más aún, prolonga su propio ser. En este sentido, la obra de arte nos plantea un problema de encarnación, es decir, la presencia simultánea en la obra de elementos que se remiten a la materia y al espíritu, pero que en la obra no pueden remitirse ni a uno ni a otro. En el ser de la obra está comprometido el propio ser del hombre.

3.2. Dualismo forma-fondo. Un segundo problema dice relación con otro dualismo profundamente arraigado, a saber, el dualismo entre forma y fondo. En la terminología habitual la forma sería la manera como está ordenado el contenido o, en otras palabras, la estructura visible, la configuración externa, la envoltura. Por su parte, el fondo sería el contenido, lo que se dice en una obra (el tema en la pintura, la historia en una novela, etc.).

No es aceptable este dualismo porque tal distinción no existe realmente en la obra de arte; sólo es aceptable una distinción mental pero no real. Si utilizamos una de esas dimensiones caeremos irremediablemente en un criterio unilateral que implica desintegrar la obra por un análisis parcial. Es el error del academicismo, por ejemplo, que a través de las puras cualidades de la forma quiere dar cuenta de la calidad de la obra.

3.3. Figurativo y no figurativo. Otro problema que provoca apasionadas discusiones hasta el extremo de poner en tela de juicio el valor del arte en determinados períodos de su historia, se refiere a lo que se ha denominado "arte figurativo" y "arte no figurativo". Esta última denominación se aplica al arte de nuestro tiempo para distinguirlo del arte del pasado que ha sido llamado arte figurativo. Especialistas y público en general, han tomado decidido partido por uno u otro hasta llegar al extremo de rechazar aquel que no corresponde a sus preferencias.

La distinción entre figurativo y no figurativo es un error. El artista no ha tenido jamás por misión figurar la realidad; la creación artística supera lo figurativo, representativo o descriptivo aun cuando utilice como modelo la realidad concreta. Se nos plantea aquí una dimensión del arte que abordaremos bajo la denominación de transfiguración.

3.4. Arte y lenguaje. El desarrollo que ha tenido el estudio del lenguaje en nuestros tiempos tanto por la filosofía analítica como por la lingüística no ha escapado al interés de la estética. La comparación del arte con el lenguaje se ha transformado en un problema esencial de la estética.

Se habla del arte como de un lenguaje que tiene por cierto su propia especificidad en relación con otros lenguajes (lenguaje común, filosófico y científico).

Esta nueva perspectiva que se plantea abre insospechadas posibilidades que analizaremos oportunamente.

3.5. Clasificación del arte. En torno al problema o mejor la interrogante de si la actividad artística se engloba en un género y si cada manifestación del arte goza o no de plena autonomía, plantea el problema de la posibilidad de clasificar en arte.

Quienes se oponen a cualquier intento de clasificación aducen, con cierta razón, que clasificar es una actividad propiamente científica de la cual está desligada la actividad artística. Sin embargo, clasificar en arte además de un valor teórico tiene un indudable valor pedagógico porque permite orientar al apreciador o espectador en lo que dice relación con los medios específicos de expresión que utiliza cada manifestación artística.

CAPITULO PRIMERO

¿Qué es el Arte?

1. La interrogación circular. Heidegger. Intentemos una definición que logra sin mayor problema el consenso general: "la obra de arte es un objeto producido —o mejor— creado por alguien que se denomina artista".

En esta amplísima definición distinguimos tres elementos fundamentales: obra de arte, creación (u origen) y artista.

El nexo que une a la obra con el artista es su gestación, su origen. La génesis establece un vínculo de dependencia entre la obra de arte y el artista.

Sin embargo, cabe preguntarse: ¿quién depende de quién? ¿La obra depende del artista o el artista depende de la obra?

M. Heidegger en un penetrante estudio sobre el origen de la obra de arte (5) reparó con mucha agudeza en esta interrogante y sus reflexiones lo con-

(5) Heidegger M., CHEMINS QUI NE MENENT NULLE PART, Gallimard París, 1962. (Título original: Holzwege). Hay traducción al español con el título: "Sendas perdidas", Losada, Stgo., 1966.

dujeron a considerar que dicha interrogante adoptaba una estructura circular.

En efecto, si se afirma que el origen de la obra de arte es el artista, la respuesta es incompleta, porque es por la obra que el artista es, efectivamente, un artista. Luego, la obra de arte y el artista son recíprocos, y por este hecho, la interrogación es necesariamente circular.

Heidegger establece así un primer círculo formado por la obra de arte y por el artista.

Pero, a su vez, este primer círculo nos remite a una segunda forma circular, porque la reciprocidad señalada indica un tercer término que sería, al mismo tiempo, el origen de la obra y del artista. Este tercer término sería el arte.

No obstante, este segundo círculo es tan problemático como el primero porque plantea nuevas interrogantes: ¿cómo interrogarse sobre el arte como tal, en su esencia? La única manera de responder sería a partir de la obra de arte porque sin la obra de arte, el arte no es más que una noción vacía. Pero —de nuevo el círculo— ¿seríamos capaces de reconocer una obra de arte y atribuirle esa denominación si la esencia del arte no está suficientemente aclarada ante nuestros ojos? El círculo parece cerrarse inexorablemente.

Resulta aconsejable, por lo tanto, rehuir este camino que no conduce a ninguna parte y dar un nuevo rumbo a nuestra interrogación.

En una perspectiva empirista —aquella que se dirige a los hechos y exclusivamente a ellos— se considera posible definir el arte según métodos empiristas, es decir, comenzando por reunir un cierto

número de hechos artísticos para luego clasificar esos hechos, esas obras, esos objetos, tomando en cuenta su similitud, sus semejanzas y mediante un proceso de inducción y de generalización a partir de un número más o menos considerable de casos, establecer lo que en lógica positivista se llaman hechos generales, o sea, leyes que serían válidas para todo el arte y susceptibles de definir el arte como tal.

Sin embargo, esta vía empirista que pretende rehuir el círculo e ingresar al arte por el camino exclusivo de los hechos no resiste a una crítica rigurosa. Porque este camino aparentemente sin presupuestos previos, que quiere limitarse exclusivamente a esos cimientos tan sólidos que constituyen los hechos, esta investigación que quiere ser, pura y simplemente, el espejo de lo dado, de los hechos, presupone en realidad una precomprehensión de la esencia del arte. Porque ¿cómo estar seguro de que lo que se compara son efectivamente obras de arte y no otra cosa?

El empirismo implica desde la partida saber lo que es el arte. El empirismo no puede rehuir el círculo.

La perspectiva opuesta a la descrita la constituye la vía que podríamos calificar de intelectualista: se considera que es posible deducir a priori, a través del pensamiento puro, lo que es el arte mediante la formulación de conceptos superiores como, por ejemplo, a partir de una cierta idea de armonía, de una cierta idea de relación, de una cierta idea de belleza (*).

(*) Ver Introducción: pág. 5 y pág. 13.

Sin embargo, esta perspectiva a igual que la empirista, puede ser objetada de la misma forma: supone una precomprehensión de la obra de arte, porque los conceptos superiores obtenidos por deducción, deben aplicarse a ciertos objetos reales que se llaman obras de arte y no a otros. Para aplicarlos, es preciso tener previamente una comprehensión de lo que es el arte.

El intelectualismo tampoco escapa al círculo.

¿Significa todo esto que estamos ante la presencia de un círculo vicioso. . . ?

2. El Círculo Hermenéutico. En lenguaje heideggeriano, el círculo, es un círculo hermenéutico, círculo de la interpretación, de la comprehensión. De ninguna manera un círculo vicioso.

Tratemos de aclarar lo que significa en el pensamiento de Heidegger este círculo hermenéutico.

La interrogación sobre qué es el arte, implica una interrogación relativa al ser de la obra. Ahora bien, según Heidegger, es preciso previamente una explicitación del ser que interroga. En otras palabras, el ser de la obra de arte está referido intrínsecamente a la interrogación relativa al modo de ser del hombre. Pero este modo de ser es interrogativo, en la medida en que es afectado por el ser de la obra o, dicho de otra manera, solicitado por ella. Recíprocamente, el ser que interroga en tanto que la interrogación constituye su manera de ser, tiene una relación intrínseca con el ser de la obra en tanto que es digna de ser interrogada.

Se produce una reciprocidad ontológica que

constituye el círculo hermenéutico que ya Heidegger había anuncido en su obra "El Ser y el Tiempo", para desvelar el sentido del ser.

Tratando de desentrañar el sentido más profundo de esta reflexión heideggeriana. diremos que ella deriva de su rechazo a toda iniciativa absoluta del hombre por interrogarse sin más por el ser en cuanto tal para saber lo que es, para conocer su esencia. Para Heidegger, el ser no es digno de ser interrogado si no está en relación con el ser que interroga y, recíprocamente, el ser que interroga en tanto que la interrogación constituye su manera de ser que es específica en relación a otros seres, tiene una relación intrínseca con el ser en tanto que digno de ser interrogado.

¿Cuál es entonces la interpretación o la comprehensión de esta reciprocidad ontológica, puesto que se trata de un círculo hermenéutico. . . ?

La interpretación de dicha reciprocidad ontológica es precisamente su comprehensión. Lo que constituye al hombre es la comprehensión: el hombre es un ser que comprende. Pero lo comprehensión es siempre más que la comprehensión de tal o cual realidad: ella es un pro-yecto, es decir, un movimiento que tiende a ir más allá de cualquier límite; es un movimiento de transgresión o de trascendencia, porque el sentido de este último término es justamente "ir más allá". Luego hay un desbordamiento fundamental del ser ante cualquier intento de una comprehensión total, ante cualquiera pretensión de totalidad. El ser no es absorbido por un saber que tenga la pretensión de un saber total.

La interrogación circular que nos planteaba

Heidegger y que parecía no ofrecer ninguna apertura, que era aparentemente un círculo vicioso, se nos muestra ahora como un verdadero camino que nos orienta, un camino que muestra una apertura hacia un horizonte, en que el ser de la obra y el modo de ser del hombre se conjugan armoniosamente.

Al interrogar al arte para saber lo que es, implícitamente nos interrogamos a nosotros mismos, puesto que el hombre es el único ser que se interroga, interrogando. Y si interroga el ser de la obra de arte, lo hace porque ésta lo afecta, lo solicita. La obra de arte es un ser-para-el otro dejando de ser una cosa que está a distancia del sujeto como un puro objeto. El hombre comprende que hay una reciprocidad entre él y la obra. Este es el sentido del círculo: círculo hermenéutico y no círculo vicioso.

Pero el hombre que es un ser que comprende, anhela la comprensión total y es aquí donde Heidegger nos pone en guardia: nosotros anhelamos y pretendemos agotar el sentido de la obra de arte y a la pregunta: "¿qué es el arte"?, quisiéramos dar una respuesta exhaustiva. Pero —como veíamos— la comprehensión del ser de la obra de arte implica un desbordamiento fundamental. Como el mismo Heidegger lo afirma, la interrogación sobre el arte concierne al "enigma del arte". "Lejos de nosotros pretender resolver este enigma: importa verlo" (6).

Todas estas referencias necesariamente someras respecto al pensamiento de Heidegger sobre el ori-

---

(6) Heidegger M., op. cit. pág. 62.

gen de la obra de arte, no han tenido otra finalidad que poner de manifiesto lo problemático de la interrogación con la cual iniciamos este capítulo.

3. Conclusiones. 3.1. Heidegger ha constatado que ciertas metodologías destinadas a abordar la cuestión fundamental del ser de la obra de arte adolecían del mismo defecto: implicaban una precomprehensión de lo que es el arte. Tanto el empirismo a través de un proceso inductivo como el intelectualismo a través de la vía deductiva, caían en el mismo defecto que pretendían superar.

Pero cabe preguntarse: ¿es una defección realmente poseer una precomprehensión, una noción previa de lo que es el arte? A primera vista, se podría objetar toda noción previa, puesto que ella implica prejuzgar lo que se está interrogando. En efecto, nosotros prejuzgamos y la única excusa o justificación es la propia estructura del ser humano. Toda interrogación implica desde la partida, un cierto conocimiento de lo que se está preguntando. Aplicando este principio al caso que nos preocupa, debemos reconocer que toda interrogación sobre el ser de la obra de arte conlleva alguna idea, por muy vaga que ella sea, respecto al ser que se interroga. Si así no fuera, sería imposible asignar un objeto a nuestra investigación.

3.2. La reflexión heideggeriana nos orienta también en otro hecho esencial: el filósofo ha puesto de manifiesto que la interrogación sobre el ser de la obra de arte, se caracteriza por el hecho que no permite una distinción radical entre el objeto

de la interrogación, vale decir, la obra de arte y el ser que interroga, es decir, el hombre. El dualismo radical sujeto-objeto queda así superado. La obra de arte es legítimamente un ser-para-el otro y no un objeto puro para un espectador imparcial. Bajo esa dimensión ontológico-axiológica es posible no sólo la recreación de la obra, sino también el conocimiento estético y su valoración artística.

3.3. La interrogación circular heideggeriana nos enseña además que cualquier intento de totalizar el arte nos supera. Empleando su propia terminología, debemos reconocer y consentir en la impenetrabilidad racional de la obra para que ella pueda ser.

La demostración más palpable de esta afirmación la constituyen los propios éxitos de la estética, la cual permanece limitada y precaria en sus investigaciones para desentrañar el misterio de la obra de arte. Debemos reconocer que ninguna definición es capaz de absorber y de agotar la riqueza ontológica y axiológica que ella posee.

4. Prejuicios tradicionales. Si se analizan las diversas definiciones que se han dado sobre el arte, es posible concentrarlas en las siguientes áreas:

4.1. Aquellas que concentran su atención en torno a una realidad extrínseca a la obra de arte y, a partir de esa realidad, la explican y la juzgan. En otras palabras, la obra queda subordinada a un criterio que la condiciona esencialmente.

4.1.1. Una de las definiciones más generalizadas es aquella que considera a la obra de arte como reproducción o representación de la realidad. La obra de arte tiene por finalidad duplicar lo real. El criterio de semejanza explica y juzga a la obra: es el famoso prejuicio de la imitación.

El punto de partida de esta actitud lo encontramos en el pensamiento filosófico de Platón, (427-347) quien elabora la teoría de la mimesis o arte mimético. El expone explícitamente en el libro X de "La República" y más específicamente en el diálogo con Glaucón, el sentido de su teoría: Sócrates pregunta a Glaucón: "la imitación en su totalidad, en su conjunto, podrías decirme ¿qué es?". Glaucón piensa, luego trata de dar una respuesta y en definitiva se rinde y Sócrates emprende la tarea de responder a la interrogante adoptando como método de búsqueda lo que siempre en todos los diálogos socráticos era costumbre, a saber, partir de las cosas singulares para elevarse a su forma, que es única. "Supongamos, dice, tantas cosas múltiples como quieras, por ejemplo camas que son múltiples. Hay —dice Sócrates— una forma de esos objetos fabricados, una forma única de cama y es esta forma única de cama que el carpintero toma por modelo, quien viéndola y mirándola correctamente fabricará la cama. Imagínate ahora, dice Sócrates a Glaucón, un individuo que, en lugar de producir ciertas cosas, por ejemplo, camas como el carpintero, zapatos como el zapatero, produce todo, es decir, no sólo los objetos fabricados sino los árboles, el cielo, la tierra, los dioses y todo lo que puebla el mundo subte-

rráneo de Hades. Impensable, dice Glaucón. Sí, responde Sócrates, basta que te pasees con un espejo en todas las direcciones posibles y rápidamente producirás un sol, una tierra, animales, hombres, viñas. El pintor es un individuo de este tipo. Sí, dice Glaucón, pero estas cosas que él produce, las produce en su apariencia no en su verdad. Perfecto, responde Sócrates, el pintor produce, por ejemplo, la apariencia de una cama, pero no el ser o la verdad de la cama. Y esta verdad de la cama, este ser verdadero de la cama, ¿dónde está? ¿En la cama producida por el artesano? ¡No!; en la forma, en la Idea que el artesano no produce. Esto quiere decir que el pintor, el poeta, el artista en general, se sitúa en tercer rango y simplemente en el tercer rango a partir del "Basileus", del rey, del emperador, del príncipe o del arché. Es la misma cosa, a la vez, la verdad, la Idea. El no imita al ser, él no representa la Idea. Es más bien el artesano, el fabricante de camas quien se conforma a la Idea. El pintor, en cambio, no se acerca al ser en sí, sino al ser en su apariencia, al espejo. El arte está pues muy alejado del ser y de la verdad" (7).

Para entender en toda su amplitud y profundidad la teoría de la mimesis, sería preciso analizar la concepción metafísica platónica que está implícita en el diálogo en referencia. En síntesis, podemos decir al respecto que Platón al interrogarse sobre el ser de las cosas, elabora una metafísica dualista: el dualismo entre el mundo sensible y

(7) Platón: LA REPUBLICA (libro X), Madrid, 1949, pág. 142 y ss.

el mundo inteligible. Sólo en el mundo inteligible las cosas son, mientras que en el mundo sensible las cosas son aparentemente. La belleza como tal en su ser o en su Idea está en el mundo inteligible; el mundo sensible sólo participa de esa Idea y, a su vez, el artista no es más que el imitador de una imitación y por lo tanto, triplemente alejado de la verdadera realidad (*).

La reflexión de Platón en torno al arte permite explicitar una doctrina estética idealista que tuvo especial relevancia en el devenir de la reflexión estética. Sin embargo, no nos interesa por ahora dicha dimensión de la obra de Platón, sino que nos preocupa en particular la teoría de la mimesis, porque fue a partir de ella, que se constituyó como criterio estable la idea de que el arte no era más que una imitación de la realidad. Este criterio fue abstraído de todas las implicaciones epistemológicas y metafísicas platónicas, para llegar a una definición ingenua —o mejor— simplista, de contenido absolutamente naturalista, muy alejada del pensamiento original de Platón quien jamás pretendió explicitar un contenido semejante, puesto que el fundamento de su concepción está directamente relacionado con aquel mundo inteligible residencia de la Verdad, el Bien y la Belleza.

Por eso, quienes comparten aquel criterio simplista sólo buscan en la obra de arte el parecido fisonómico entre el retrato y el modelo, la semejanza entre el sonido y el canto del pájaro, la fidelidad del asunto en el acontecimiento novelesco,

(*) Ver Bosanquet y Bayer, op. cit.

el color real en el film, la palabra exacta en la poesía o el personaje no traicionado en el drama.

Pero lo propio del arte es desprenderse de toda función imitativa, representativa o duplicadora. El arte abandona todo carácter de señalización o signo instrumental para ser él mismo. Deja de representar y se presenta; es despojado de su valor de signo y de su función práctica. La actitud natural, tiende a no ver en el arte más que un modo de representar la realidad, de tal manera que la obra no es más que una señal o signo de las cosas a través de la cual se reconocen objetos, acontecimientos, sonidos, personajes, etc.

En este caso, nuestra percepción se comporta pragmáticamente y no estéticamente, es decir, la percepción aparece como una simple función práctica destinada a presentarnos las cosas en sus relaciones más o menos estabilizadas a nuestras tendencias estables: importa más reconocer las cosas que la obra muestra, que adherir nuestra percepción a la obra como tal.

En estas circunstancias, no percibimos la sensación, sino el recuerdo de una percepción puesta en vigencia por la sensación. Aquella nos conduce fuera de la sensación, donde el pasado, es decir, el recuerdo de las cosas que tratamos de reconocer desempeña un papel mayor que el presente, es decir, que la sensación. Es una reconstrucción utilitaria del universo, indiferente a todo lo que en las cosas no sirve a nuestras necesidades. Esta indiferencia explica la enorme distancia en que se colocan muchos espectadores frente a una auténtica percepción estética. No se trata por supuesto de

una deficiencia funcional, sino que es el fruto de un ejercicio reglamentado de la función perceptiva que se torno habitual. Por eso, el artista para encontrar su verdad deberá desechar su imagen perceptiva pragmática. A su vez, el espectador tendrá que renunciar a "la actitud natural" si realmente quiere penetrar en el mundo propuesto por el artista.

4.1.2. Dentro de esta área que examinamos se sitúa también aquel prejuicio que somete al arte a normas, cánones o reglas preestablecidas: es la actitud formalista que conduce al academicismo.

El origen de esta actitud debe buscarse en las formulaciones pitagóricas de la antigüedad clásica que serían puestas en vigencia posteriormente, con el advenimiento del Renacimiento. Términos como proporción, simetría, equilibrio, llegaron a ser lugares comunes entre los teóricos y muchas academias de arte no estuvieron ajenas a esta actitud. Se buscaba un arquetipo que el arte debía poner de manifiesto en forma visible.

Con este criterio, el arte como tal queda desvalorizado, pues se reduce a no ser más que un ropaje que envuelve una idea que tiene valor en sí misma. Además, este criterio congela el arte al imponer normas y cánones rigurosos al quehacer artístico. Estas normas y cánones que pretenden constituirse en arquetipos no son más que abstracciones desencarnadas de un universo real y concreto y no parece posible que bajo esa nota distintiva, puedan ser concretizadas en una obra, que es siempre algo concreto, real e individual. En el fondo, hay un

idealismo subyacente en esta actitud que pretende definir el arte como una manifestación sensible de un principio regulador, obligando a la actividad artística a someterse a sus requerimientos de manera incondicional.

4.2. Aquellas que explican el arte desde la perspectiva del sujeto que contempla la obra:

4.2.1. La actitud más difundida es aquella que ve el arte como un conjunto de formas, líneas, colores, palabras y sonidos que provocan una reacción de agrado al contemplador. La obra de arte deja una cierta impresión, un cierto placer, un cierto arrobamiento, un cierto agrado. En último término, la obra queda valorizada o no, según el gusto personal del apreciador y bajo ese agrado se la reconoce y explica.

El punto de partida de esta actitud nos parece que debe buscarse en el empirismo inglés que parte de la percepción sensible individual para derivar una teoría de la realidad. Al mismo tiempo, los empiristas ingleses formularon algunas hipótesis sobre la belleza, de las cuales destacaremos las emitidas por D. Hume (1711-1776), en relación con el problema que nos preocupa.

En su obra "Treatise of Human Nature", Hume deja algunas observaciones sobre la belleza particularmente interesantes. Sostiene que la belleza es un orden y construcción de partes tal que, sea por la constitución primaria de nuestra naturaleza, por la costumbre o el capricho, resulta apropiada para dar placer y satisfacción al alma. Este es el carác-

ter distintivo de la belleza y forma toda la diferencia entre ella y la deformidad, cuya tendencia natural es producir disgusto. Placer y dolor, por consiguiente, no sólo son concomitantes necesarios de la belleza y deformidad, sino que constituyen su misma esencia. La belleza —agrega Hume— no puede ser definida, sino que se distingue sólo por un gusto o sensación. Es decir, sólo por simpatía el sentimiento de belleza puede existir para el espectador.

Hume coloca además, en conexión, la simpatía con la utilidad y a ésta con la belleza: esta última depende considerablemente de la simpatía y así un objeto que tiene tendencia a producir un placer en su dueño se mira siempre como un objeto bello; así como un objeto con tendencia a producir pena es considerado feo o desagradable. La conveniencia de una casa, la fertilidad de un campo, he aquí los rasgos que forman su principal belleza. El objeto calificado de bello gusta únicamente por su tendencia a producir cierto efecto: placer, conveniencia o utilidad.

En este sentimiento de lo bello juega un rol destacado la imaginación, la cual tiene sus propias pasiones: estas pasiones son movidas por grados de vivacidad y de fuerza que son inferiores a la creencia e independientes de la existencia real de sus objetos. Hay una referencia directa de la imaginación a la impresión sin pasar por los derroteros del conocimiento discursivo. En dicho proceso hacia lo bello destaca también Hume el papel de la sensación, la cual es parte integrante de esa suposición

imaginativa de lo útil o de lo placentero y de lo bello (8).

Cabe recordar lo que dijimos con respecto al racionalismo en la introducción de este Curso, porque ahora es posible visualizar las dos tendencias básicas del pensamiento moderno: la tendencia racionalista, intelectualista por una parte y la tendencia empirista, sensualista por otra. La primera adopta una actitud dogmática frente a la estética y la segunda, como vemos, una actitud relativista y hasta subjetivista en torno a la reflexión estética.

Pues bien, ambas corrientes van a confluir en Kant (1724-1804), quien va a tratar de superar la antinomia fundamental entre el mundo sensible y el ideal. Esta antinomia, en la perspectiva estética, significaba resolver la siguiente interrogante: ¿cómo puede un sentimiento de agrado participar del carácter de la razón?

La real especificidad del kantismo, el gran descubrimiento de su tercera crítica —la crítica del juicio— consistió en una nueva teoría del gusto.

Kant es el primero en vislumbrar la importancia que tenía trasladar el problema del arte de la esfera puramente especulativa hacia la esfera del sujeto apreciador. El ya no busca el ser del arte en una idea abstracta, sino que intenta descubrir qué actitud en el hombre hace posible captar lo bello.

En la "Crítica del Juicio" (9), Kant plantea que el juicio estético es una relación de la conciencia a un objeto que ella considera o califica como bello.

---

(8) Bayer R. op. cit. pág. 232-233.

(9) Kant E., CRITICA DE LA RAZON PRACTICA. CRITICA DEL JUICIO. B. Aires, El Ateneo, 1951.

Esta relación puede efectuarse según cuatro categorías: cualidad, cantidad, relación y modalidad, que determinan un número similar de definiciones:

1º El gusto es la facultad de juzgar un objeto o un modo de representación por la satisfacción o el desagrado de un modo totalmente desinteresado. El objeto de esta satisfacción debe ser llamado bello.

2º Es bello lo que agrada universalmente sin concepto.

3º La belleza es la forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibido sin la representación de un fin.

4º Es bello lo que es reconocido sin concepto como el objeto de una satisfacción necesaria.

Detengámonos en las dos primeras definiciones que son las que más interesan en este análisis.

Según Kant, el gusto es la facultad de juzgar lo bello y las condiciones exigidas para que un objeto sea calificado de bello, deben ser reveladas por el análisis de los juicios sobre el gusto. Examina en primer lugar la categoría de la cualidad aplicada al juicio del gusto y afirma que el juicio del gusto es estético (*). "Para decidir si algo es bello o no, no relacionamos la representación del objeto me-

(*) Kant define el juicio como la facultad de encontrar lo universal que responde a los objetos individuales y concretos que se nos dan en la experiencia. Pero este juicio para que pueda abarcar en una unidad las leyes empíricas individuales, debe partir de un principio implantado en él a priori. Este principio no está abstraído del orden objetivo, sino que es un principio regulador del juicio, cual es la finalidad.

diante el entendimiento con el fin de lograr un conocimiento, sino que lo relacionamos con el sujeto y al sentimiento de placer o de dolor del mismo por medio de la imaginación (unida quizás con el entendimiento). El juicio del gusto no es, pues, un juicio de conocimiento: por lo tanto, no es lógico sino estético; su principio determinante no puede ser más que subjetivo. Toda relación de las representaciones, incluso las de las sensaciones, puede, empero ser objetiva (y ella significa entonces lo real de una representación empírica); mas no la relación con el sentimiento de placer y dolor, mediante la cual nada es designado en el objeto, sino que en ella el sujeto siente de qué modo es afectado por la representación" (10).

Pero no basta el carácter de satisfacción subjetiva para determinar el juicio estético. Es necesario, además, distinguir nuestra relación respecto a lo bello, de nuestra relación respecto a lo agradable y lo bueno. Sólo la satisfacción que procura el juicio del gusto es desinteresada, mientras que el interés acompaña y suscita siempre lo agradable y lo bueno. Lo agradable (lo que agrada en el sentido sensorial o sensible) se manifiesta por una inclinación y, por su parte, lo bueno (lo que por medio de la razón agrada por simple concepto) suscita el respeto: son dos maneras de unirse al objeto.

El juicio del gusto es, en cambio, contemplativo. Es indiferente a la existencia de un objeto ya que une sólo la naturaleza de éste al sentimiento

(10) Kant, op. cit. pág. 228.

de placer o dolor. La satisfacción que procura es verdaderamente "desinteresada" y libre, porque aquí ningún interés ni de los sentidos, ni de la razón nos obliga a dar nuestro asentimiento.

Al analizar Kant la segunda categoría del juicio del gusto, a saber, la cantidad, aporta nuevas reflexiones que permiten aclarar la posible objeción que podría hacerse a lo expuesto con respecto a la primera categoría: si el juicio del gusto es subjetivo se trataría de un sentimiento privado, por el cual el sujeto afirma simplemente que un objeto le place. Esto podría conducir a un concluyente relativismo y aplicarse sin mayor problema el conocido aforismo: "en materia de gustos no hay nada escrito".

Kant afirma que, efectivamente, en lo que toca a lo agradable, es necesario reconocer un sentimiento privado que se limita sólo al sujeto particular que lo formula. Aclara su afirmación con el siguiente ejemplo: "cuando alguien dice: el vino de Canarias es agradable, admite sin dificultad que le corrija otro la expresión y le recuerde que debe decir: me es agradable. Y esto no sólo en el gusto de la lengua, del paladar y de la garganta, sino también en lo que puede ser agradable a cada uno para los ojos y los oídos. Para uno, el color de la violeta es suave y amable, para otro, muerto y mustio. Uno gusta del sonido de los instrumentos de viento, otro del de los de cuerda. Discutir para tachar de inexacto el juicio de otros, apartado del nuestro, como si estuviera con éste en lógica oposición, sería locura. En lo que toca a lo agradable, vale pues

el principio de que cada uno tiene su gusto propio (de los sentidos)" (11).

Frente a lo que agrada en el sentido sensorial, Kant va a oponer la satisfacción de lo bello. Afirma que "con lo bello ocurre algo muy distinto. Sería (exactamente al revés) ridículo que alguien, que se preciase un tanto de gusto, pensara justificarlo con estas palabras: ese objeto (el edificio que vemos, el concierto que oímos, la poesía que se ofrece a nuestro juicio) es bello para mí. Pues no debe llamarlo bello si sólo a él le place. Muchas cosas pueden tener para él encanto y agrado, que eso a nadie le importa; pero, al estimar una cosa como bella, exige a los otros la misma satisfacción; juzga, no sólo para sí, sino para cada cual y habla entonces de la belleza como si fuera una propiedad de las cosas. Por lo tanto, dice: la cosa es bella y en su juicio de satisfacción, no cuenta con la aprobación de otros porque los haya encontrado a menudo de acuerdo con su juicio, sino que la exige de ellos. Por lo tanto, no puede decirse que cada uno tiene su gusto particular. Esto significaría tanto como decir que no hay gusto alguno" (12).

Kant concluye afirmando la universalidad del juicio del gusto (sobre lo bello) que se caracteriza por su validez universal no objetiva sino subjetiva, en cuanto que los demás deben coincidir con nuestro juicio (no en cuanto realmente coinciden).

Sin pretender un análisis exhaustivo del pensamiento estético de Kant, nos parecen acertadas las

(11) Kant. op. cit. pág. 235.
(12) Kant, op. cit. 235.

afirmaciones relativas a la a-finalidad y desinterés que caracterizan lo bello en cuanto tal. Al no ser reductibles a conceptos o a preceptos objetivos, nos plantea un punto de vista esencial.

En cuanto a sus reflexiones sobre el juicio del gusto, Kant plantea el problema desde una perspectiva tal, que desbarata todo intento de explicar el arte por el agrado que nos pueda procurar. El arte no es una fabricación siguiendo los dictados del "buen gusto": no hay arte del agrado. El arte no es del orden del interés, del deseo o del apetito. La expresión misma "buen gusto" tiene una connotación peyorativa que lo aleja del arte y que no hace más que provocar confusión.

La distinción kantiana entre lo agradable y lo bello implica un correctivo aclarador a la actitud tan difundida que comentamos y que hace del arte un asunto de agrado o desagrado. Esta actitud no expresa más que la subjetividad, con sus inclinaciones y sus preferencias. Estamos más atentos a nosotros mismos que al objeto artístico: decidimos lo que preferimos en virtud de lo que somos.

En cuanto a la universalidad del juicio del gusto que formula Kant, la califica como subjetiva, porque no se refiere a los objetos, sino a la esfera de los sujetos, de los que juzgan, de los que sienten. Esta universalidad así concebida no nos parece adecuada y si bien entendemos que el sentimiento estético aparece como superior al empirismo de lo agradable, hay implícita una desvalorización del objeto que nos parece inaceptable.

Pensamos que la subjetividad no es un retorno

sobre sí misma, sino que es un pro-yecto del mundo. Hay un sacrificio de la subjetividad hacia algo en que ella se trasciende y la trasciende: es la renuncia a cualquier retorno sobre sí misma para ir hacia el objeto. Es esta actitud la que permite que el gusto estético no sea sólo preferencia sino que primordialmente conocimiento. El gusto estético puede orientar las preferencias o los gustos particulares pero también puede ir contra ellos: "no me agrada esta obra, pero soy capaz de reconocerla".

Así como los gustos son determinados, el gusto estético no es exclusivo: tener gusto estético es ser capaz de enunciar un juicio más allá de los prejuicios o de las preferencias personales. Y este juicio es capaz de universalidad como Kant lo ha señalado, aunque por otras razones.

El objeto artístico no requiere de nosotros más que la atención: es la obra la que comparece y se juzga. Pero juzgar es abstenerse de juzgar en la medida en que el juicio es prejuicio y arbitrario; es preferir lo preferible sólo porque se manifiesta como tal. Por eso, el auténtico arte nos desvía de nosotros mismos y nos dirige hacia él. (Hay obras que halagan la subjetividad para ponerla a su lado como en la poesía "sentimental", en el cine erótico o en la pintura moralizadora).

La obra de arte invita a la subjetividad a constituirse como recreadora, abierta al objeto, poniendo esa subjetividad al servicio de la comprehensión en lugar de opacarse u ofuscarse haciendo prevalecer sus propias inclinaciones.

4.3. Aquellas que explican el arte desde la perspectiva del objeto, es decir, de la obra:

4.3.1. Hay quienes ven la obra de arte como un objeto para ser percibido como una cosa en sí, con escasa o ninguna relación con otras esferas de la experiencia.

Esta actitud es relativamente moderna desde el punto de vista histórico y surgió como defensa de las obras vanguardistas de comienzos del siglo XX que rechazaban el arte narrativo, tradicional y académico. Surgió el descrédito por el tema representativo, anecdótico, descriptivo, y se hizo hincapié en la traza formal.

El interés de muchos artistas se centró más bien en la apariencia del objeto que estaban creando que en lo que tal objeto representaba. Se enfatizó en la idea que el arte es una "forma significativa" (13) y que ésta era la cualidad común a todas las obras de arte. Así, por ejemplo, en una pintura, las líneas y los colores combinados de un modo particular provocan en nosotros emociones estéticas. A esas relaciones y combinaciones se las llamó la forma significativa.

Pero el descrédito por la representación no significó su rechazo rotundo sino que simplemente se la relegó a un lugar secundario: cualquier forma realista podía ser tan significativa como una forma abstracta, pero entendiendo bien que la forma representativa si tiene valor, es como forma y no

---

(13) Bell Clive, A MODERN BOOK OF ESTHETICS, N. York, 1935.

como representación; el elemento representativo dejaba de ser pertinente.

Esta tesis está, a nuestro juicio, muy cerca de la que acabamos de analizar en ciertos aspectos: las emociones estéticas que despierta la forma significativa bien puede ser el resultado de un placer sensorial y, en este sentido, estaríamos ante la presencia de una explicación sensualista del arte.

La tesis establece una relación directa entre ciertas combinaciones de formas que unidas a una percepción bruta, consciente o inconsciente, provocan emociones. Pero estos efectos bien podrían lograrse mediante otros recursos ya sean visuales o auditivos, sin necesidad de recurrir al arte. Piénsese, por ejemplo, en una combinación de colores conseguida por un óptico mediante un instrumento puramente mecánico. Esa "forma significativa" no nos puede hacer comprender cómo el arte es una actividad propia y específica del ser humano.

Por último, esta posición al querer desvalorizar lo representativo, cayó en el extremo opuesto quedándose con formas puras desconectadas de toda relación con la experiencia, simples seres autónomos viviendo en un mundo aislado. Afirmar que combinaciones y relaciones de líneas y colores son significativas en sí mismas y no traducen un sentido exterior a dichas formas, es una afirmación de indudable valor, pero cabe preguntarse: ¿de qué realidad se trata que es capaz de despertar en nosotros emociones?

Esta actitud en su afán de independizar la obra de toda carga representativa, anecdótica o descrip-

tiva, llegó paradojalmente a un resultado inesperado: excluyó de sentido a la obra de arte.

4.4. Aquellas que explican el arte desde la perspectiva del artista que hace la obra:

4.4.1. Hay quienes ven la obra de arte primariamente como un medio para comunicar ideas y sentimientos: el artista evoca un sentimiento que ha experimentado y habiéndolo evocado transmite a otros ese sentimiento por medio de movimientos, colores, sonidos o formas expresadas en palabras, de modo que puedan experimentar el mismo sentimiento.

El arte no sería otra cosa que el medio de comunicación de las vivencias personales del artista. A menudo, los que sustentan esta posición, suelen denominar "mensaje" a lo que el artista transmite. Esta actitud lleva implícita la idea que el arte tiene un comportamiento lingüístico, en el sentido de que sirve para vehicular los sentimientos del artista hacia el espectador y éste sólo tiene una pregunta que formular: ¿qué dice el artista?

El punto de partida de esta actitud tiene su origen en la comparación que se hace del arte con el lenguaje y considerar como algo definitivo la coincidencia entre el arte y el lenguaje (*). Esta coincidencia queda fundamentada en el fenómeno de la comunicación, es decir, en la transmisión de cierta información desde un origen a un receptor y para dicho intercambio se utiliza un vehículo o medio que usualmente denominamos "lenguaje". El

(*) Ver capítulo II.

arte se encontraría en una situación similar, que, esquemáticamente sería la siguiente:

a) Una fuente de comunicación: el artista;

b) Un medio que contiene y transporta la información originada en la fuente: la obra de arte;

c) Un receptor: el espectador.

De esta manera el arte se identificaría con el lenguaje por el hecho de la comunicación: el arte transmite un mensaje. Pero como R. Jakobson lo ha puesto de manifiesto, todo mensaje requiere un código común al destinador y al destinatario, lo que supone la presencia de un sistema estable de signos que, necesariamente, deben estar institucionalizados, es decir, impuestos a fin de que el mensaje llegue al receptor o destinatario sin equívocos o ambigüedades.

Cabe preguntarse: ¿el arte posee un sistema de signos de esta naturaleza? Obviamente, el arte no posee un sistema de signos con esas características porque ese código es el fruto de una convención y la naturaleza del signo que se ha convenido es indiferente, es un producto pasivo. Por eso hablar de "mensaje" en arte es equívoco. El arte no reviste la significación explícita del lenguaje.

¿Cómo explicar además la permanencia y la vigencia del arte, si éste se limita a ser sólo un medio de comunicación? Logrado esto, la obra de arte debería agotarse en su acto de comunicar. Por

otra parte, si la finalidad primaria del arte es la comunicación, se desprende que dicho fin es lo valioso. El arte queda relegado necesariamente a ser un simple instrumento o medio: sólo tiene un valor funcional. En el fondo, vemos una ruptura radical entre el medio y el fin, entre la obra de arte y la comunicación. Estamos ante la presencia de la antinomia continente y contenido donde importa más lo que se dice que cómo se dice.

Por último, si la finalidad del arte es vehicular los sentimientos personales, ¿para qué la necesidad de recurrir al arte en circunstancias que cualquiera de nosotros puede lograr el mismo resultado a través del expediente del lenguaje habitual? (*). ¿Cómo justificar una vez más el privilegio de la actividad artística y su innegable originalidad frente a los medios de expresión habituales?

(*) Wagner, en controversia con un crítico, sostenía que la música no expresaba ningún sentimiento particular. La música —decía Wagner— no expresa una pasión, un amor o un anhelo individual, en tal o cual momento o en tal o cual lugar, sino la pasión o el amor o el anhelo humanos. De lo expresado por Wagner se desprende que la música no produce sus efectos en virtud de una comunicación simpática de emociones individuales sino que revela sentimientos esenciales que implican una comprehensión y no un contagio emotivo. La música, como cualquiera otra actividad artística, no representa ninguna emoción particular susceptible de ser definida por medio de un concepto, sino que presenta tensiones y resoluciones, esquemas de movimiento y reposo, de esfuerzo y relajamiento, de acuerdos y desacuerdos: en suma, nos sugiere las estructuras dinámicas de la vida que se encuentran en la base de todos los sentimientos humanos y que conmueven porque encarnan y prolongan nuestro propio ser.

5. Conclusiones. 5.1. Todas las actitudes que hemos estudiado abordan el arte desde una perspectiva muy parcial: o bien el centro de atención es una realidad trascendente al fenómeno artístico (la realidad que el arte imita o un arquetipo que condiciona la actividad artística) o es el apreciador el núcleo determinante (el impacto o la reacción que la obra produce en él). Otras, concentran su investigación en la obra solamente (la forma significativa) o trasladan la interrogación al polo del artista (emociones y sentimientos comunicados por éste).

El círculo interrogativo no es recorrido sino que parcialmente y los resultados no pueden menos que ser unilaterales, lo que impide explicar integralmente los distintos términos que constituyen el círculo hermenéutico.

5.2. Todas ellas son —para emplear un término acuñado por la fenomenología— "prejuicios del mundo", entendiendo por tal, la creencia en una realidad objetiva compuesta de términos en que cada uno es, sin equívocos, lo que es. Es una realidad perfectamente explícita y esta realidad es considerada como el lugar mismo de la verdad.

Pero el mundo del arte no es un universo explícito sino una totalidad abierta donde todo intento de síntesis retrocede sin cesar.

Abordaremos este tema a partir de ciertas ideas fundamentales, que nos orientarán en nuestro análisis.

6. El arte, el artista, la obra.

a) El ámbito artístico no es un dominio puramente exterior ni exclusivamente interior; en otras palabras, el arte no es ni una dimensión perfectamente objetiva ni una dimensión exclusivamente subjetiva.

El arte no es una exterioridad tal como podría ser conocida por una ciencia y por quienes hacen ciencia, ubicados como espectadores imparciales y no comprometidos; el arte no es una realidad constituída en espectáculo para un observador puro.

Tampoco el arte es un pretexto para que la conciencia (yo puro) fabrique imágenes y representaciones y finalmente ideas o conceptos que terminan por construir un mundo abstracto desligado de aquella realidad que llamamos arte.

El problema de fondo que motiva nuestra preocupación es el siguiente: ¿por qué el hombre se ha transformado en un "conocedor" que ha roto el puente con aquello que conoce? En otros términos: ¿por qué ha metamorfaseado el contacto con el arte en un puro observar y se ha negado como contacto?

La respuesta a esta interrogante algunos la han buscado en el platonismo, otros en la concepción del mundo que defendía la Edad Media o en el desarrollo del saber científico positivo bajo la forma que adoptó a partir del Renacimiento. Un examen sobre las causas nos persuade, sin duda, que todos estos antecedentes han tenido un rol importante; pero, en definitiva, la explicación se debe a que hemos estado menos atento a la presencia de las cosas, a la plenitud concreta de las obras de

arte, que hace que a cada instante haya realidad y nosotros estemos presente en ella.

El mundo del arte no es tan sólo espectáculo sino también, y sobre todo, testimonio de nuestras acciones y de nuestros proyectos.

b) Consecuentemente, el arte es una dimensión de nuestra vida, de nuestra experiencia vital, es un ser-para-el otro que está siempre presente y en el cual yo estoy inscrito. En este sentido el arte es coexistencia y familiaridad y no simplemente un espectáculo para un sujeto puramente observador.

c) Si el arte es testimonio vivo de nuestras acciones y de nuestros proyectos, si es coexistencia y familiaridad, si es una dimensión de nuestra vida que nos abre, a la vez, nuevas perspectivas, se debe primordialmente a que el arte tiene un sentido y esta tesis no es arbitraria sino impuesta, como veremos, por el mismo fenómeno del arte (*).

(*) La sola consideración de este hecho permite objetar, desde esta nueva perspectiva, los diversos criterios y actitudes que explicamos en relación al ser de la obra de arte: todos ellos niegan, consciente o inconscientemente, significación al arte. En efecto, los criterios que circunscribían el arte a un problema de agrado o entendían el arte como simple fenómeno sensorial o como vehículo transmisor de sentimientos, a pesar de sus diferencias, se concilian en un punto: la puesta en marcha de un mecanismo psíquico que reacciona ante la presencia de ciertos excitantes llamados obras de arte. Por su parte, aquellos criterios que condicionaban el arte a una realidad extrínseca (teoría mimética y formalismo) también concuerdan en un punto: la obra de arte no es más que la envoltura vacía de una operación significante que es el orden del pensamiento: el arte queda reducido a no ser más que un signo exterior de un reconocimiento interior; el sentido está más allá del arte, fuera de los límites de la obra.

6.1. El arte como expresión. El hombre es un ser que tiene a su cargo revelar la realidad; esto significa que tiene por naturaleza poner de manifiesto el sentido que está inserto en las cosas, por el hecho que son cosas que se ofrecen al encuentro del hombre. A la vez, por esta revelación, el hombre da también sentido a su propia vida, como se pone de manifiesto por ejemplo, en el sabio, en el filósofo o en el artista. Pero esto también es evidente para todos los hombres sin excepción, cualquiera que sea su actividad: revelan la realidad y se revelan a sí mismo por la realidad que han escogido revelar.

Es esta capacidad de revelación la que distingue al hombre de todos los otros seres existentes y es esa capacidad la que forma el sentido último y común de todas las manifestaciones y concepciones históricas.

¿De qué manera el hombre pone de manifiesto esta capacidad de revelación?

Esta capacidad de revelación, el hombre la pone en evidencia mediante el fenómeno de la expresión.

En efecto, expresar es elevar las cosas a su sentido, es decir, no sólo hacer que exhiban sus cualidades, sus formas y todo lo que ellas son en sentido restringido, sino que constituir la perspectiva que por el hecho humano toma cada cosa en función de todas las otras. A su vez, la expresión supone que quien realiza la operación expresiva, se manifiesta a través de dicha expresión. El fenómeno de la expresión revela el mundo y, a la vez,

revela a quien lo expresa: el hombre se revela al expresarse.

Un ejemplo sugerente lo constituye el gesto (14). En todo gesto humano, el sentido no debe ser buscado como si fuera un signo que busca desde el exterior una interpretación: el gesto de la cólera no hace pensar en la cólera, sino que dicho gesto es la cólera. El gesto es percibido en su sentido mismo; la expresión gestual no es una simple envoltura sino que es una manifestación, una revelación del ser íntimo.

De igual manera, cuando el hombre utiliza el lenguaje para expresarse, se compromete a través de lo que dice, de tal forma que es reconocido física, moral e intelectualmente, no sólo a través del vocabulario que emplea, sino aún en el tono de su voz, en la construcción gramatical de la frase, en su encadenamiento, en los gastos que acompañan la expresión verbal. En una palabra, su lenguaje es el estilo hablado de sus propósitos. Luego, todo aquello que acompaña al sujeto que habla en el momento de hablar, no es accidental, periférico o secundario sino que forma parte integral de la operación expresiva a igual que la formulación de frases: toda ella revela el ser íntimo.

Así como el gesto, el lenguaje implica una toma de posición: son una manera de comportarse del sujeto frente a sí mismo y frente a la realidad para revelarse y revelarla.

Pensamos que también el arte se adscribe, como el gesto y el lenguaje, a una operación expre-

---

(14) Merleau-Ponty M., PHENOMENOLOGIE DE LA PERCEPTION, Paris, Gallimard, 1945.

siva que prolonga en las obras de arte, la naturaleza gestual o existencial de la expresividad humana. Esto no quiere decir que la expresión artística se confunda con la expresión gestual o con la expresión lingüística; sin duda, todas ellas tienen de común el hecho de ser modulaciones de la existencia pero cada una presenta características específicas que permiten su distinción.

Es necesario aclarar, previamente, que la expresión no traduce un sentido, sino que lo efectúa, lo hace existir: no tenemos más que un medio de representarnos la palabra y ese medio es pronunciarla, así como el artista no tiene más que un medio de representarse la obra en la cual trabaja: es necesario que la haga. La expresión no puede ser la traducción de un sentido ya dado, sino que la expresión es la génesis de un sentido inédito.

Naturalmente que todo esto tiene relación con la expresión auténtica —que es la que exigimos al arte— ya que habitualmente y bajo la forma del lenguaje común, no encontramos esa expresión auténtica porque este lenguaje está a disposición de todos bajo la forma de significación estratificada, convencionalizada y codificada.

Por su parte, la expresión gestual emplea el cuerpo tal como la naturaleza nos lo ha dado, es decir, pobre en medios de expresión, de tal forma que la modulación se disipa, se agota en el momento mismo en que se expresa.

En cambio, el arte emplea medios de expresión tales, que la modulación existencial en lugar de di-

siparse en el momento mismo en que se expresa, encuentra el medio de "eternizarse". Pero, si bien el arte se aparta de nuestra gesticulación vital, no se aparta de ningún modo de apoyo material y estaría irremediablemente perdido si no pudiera conservarse, porque su significación no reside en el mundo de las ideas sino en la obra de arte concreta. La obra de arte existe a la manera de una cosa y no subsiste eternamente a la manera de una verdad: ella no nos es accesible que por un contacto directo que irradia significación.

Por ejemplo, la significación musical de la sonata es inseparable de los sonidos que la sustentan: antes que hayamos escuchado la sonata ningún análisis nos permite adivinarla. Durante la ejecución, los sonidos no son sólo los signos de la sonata, sino que ella es una con esos signos, está presente con ellos y termina con ellos. La significación no se separa de los signos.

La expresión artística confiere a lo que ella expresa la existencia en sí, la instala en la realidad como una cosa percibida, accesible a todos. Inversamente, ella arranca los signos —la persona del actor dramático, los colores del espectro, las palabras, los sonidos, los volúmenes, etc.—, de su existencia empírica y los ubica en otra dimensión. De esta manera, es como la operación expresiva del arte realiza o efectúa la significación. Si ella ha sido lograda, se instala como un nuevo órgano de sentido, abre un nuevo campo o un nuevo horizonte a nuestra experiencia.

6.2. El artista como creador. La operación expresiva del arte instituye un sentido. Este sentido: ¿de qué naturaleza es? ¿Es natural o cultural?

Creemos que la distinción naturaleza-cultura es un falso problema y en este aspecto compartimos el punto de vista de Merleau-Ponty quien ha mostrado que la distinción entre capas vitales y capas culturales es errónea. Lo propio del hombre es que todas sus conductas, aún si ellas deben algo a lo biológico, siempre lo trasciendan. Es imposible en el mundo humano trazar una frontera unívoca entre la naturaleza y la cultura. Lo propio del fenómeno de la expresión consiste justamente en este acto de trascendencia.

Así como el sentido del gesto no está contenido en el gesto como fenómeno físico o fisiológico exclusivamente, ni el sentido de la palabra está contenido solamente en la palabra como sonido, el sentido del arte tampoco está contenido exclusivamente en los materiales que la naturaleza ofrece al artista, sino que el sentido está contenido globalmente en la capacidad del ser humano de apropiarse de la realidad para conquistarla para sí mediante la revelación de un sentido humano.

La operación expresiva del arte otorga por primera vez un sentido humano al o a los objetos si es un gesto de creación. Entre el artista y el mundo se establece una relación viva de apropiación que podríamos denominar apropiación estética.

El hombre en su relación con el mundo adopta diversas actitudes según cual sea la finalidad es-

pecífica que lo motiva en su contacto con el mundo y los demás seres. Su actitud podrá ser pragmática, emotiva, intelectual. Todas estas actitudes implican también una determinada manera de apropiación.

El ser humano puede limitarse en sus relaciones con el mundo a una transformación práctica de él, con el objeto de asegurar la subsistencia y el desarrollo de la especie humana. Pero también puede apropiarse del mundo en base a su actividad intelectual para descubrir y conocer las leyes fundamentales que lo rigen. En fin, el hombre frente a la realidad que lo rodea puede adoptar una actitud estética estableciendo una relación que le permite el despliegue más vital y humano en su contacto con los demás seres y logra que la realidad se convierta en portadora de significaciones intensamente humanos, porque es en este tipo de relaciones donde la capacidad de humanizar el mundo alcanza su más alto nivel: el artista crea un "segundo mundo" que enriquece y prolonga nuestra propia realidad humana.

¿Por qué otorgamos este statu privilegiado a la apropiación estética del mundo?

La apropiación práctica del mundo no nos conduce más que a adaptar o adecuar la realidad con fines de subsistencia: el mundo se transforma en instrumento que, como tal, permite el que sea usado, manipulado y por último, termina por perder su propia consistencia en relación a lo que sirve o satisface: en la relación instrumento-usuario sólo vale el usuario; entre el medio y el fin no hay verdaderamente contacto, coexistencia o familiaridad.

El mundo transformado técnicamente a través de esta apropiación práctica desaparece como mundo como consecuencia de una transformación que no lo respeta. El hombre lo ha hecho manipulable pero es incapaz de expresarlo, porque no deja que los seres u objetos sean lo que son para revelarlos. En definitiva, la única revelación es la capacidad de dominio del hombre sobre el mundo, pero éste queda avasallado por el poder de dominio que la técnica confiere. Por otra parte, ese mundo así sometido no puede ser creativo, porque la experiencia demuestra que es un mundo reiterativo, mecánico, automático, donde toda originalidad queda proscrita.

Por su parte, la apropiación teórica del mundo origina un mundo transformado por la capacidad conceptual del hombre, donde nuestro conocimiento se hace cada vez más profundo cuanto más nos alejamos de los seres singulares para llegar a la formulación abstracta de las leyes; el mundo concreto desaparece siendo sustituído por conceptos exactamente definidos. La apropiación teórica del mundo nos da una noción que es también un instrumento de poder y de dominio: hemos desencarnado el mundo para quedarnos en un universo lógico y unívoco. Todo contacto y familiaridad se ha perdido. Esta apropiación, por cierto, abre nuevas posibilidades de realización al ser humano en términos de racionalidad e inventiva, pero de ninguna manera en términos de creación, porque las formulaciones conceptuales en las que concluye la actividad teórica no son un acto de creación, no

originan un sentido inédito, sino que el sentido que se confiere al mundo apropiado teóricamente es sólo parcial porque ha sido desposeído de su riqueza ontológica y, en cierta manera, se le ha destruído como mundo.

Pensemos, por ejemplo, en la invención científica: a primera vista, podría suponerse que es una creación, pero si se reflexiona un poco, se podrá apreciar que todo invento es el fruto de un descubrimiento, es decir, se actualiza una realidad que estaba oculta; no hay, en estricto rigor, acto de creación, sino de desvelamiento. No significa la creación de un nuevo ser, sino poner de manifiesto capacidades que estaban transitoriamente ocultas, opacadas, que ahora afloran plenamente. Pero como se trata de un descubrimiento científico, el ser es revelado a partir de esa dimensión y siempre su revelación será parcial, quedando inscrito en una perspectiva científica y tecnológica para ser usado instrumentalmente.

En síntesis, el sentido que se pone de manifiesto en la relación hombre-mundo, tanto práctica como teórica, es la capacidad de adaptabilidad del hombre respecto a los seres de los cuales se apropia. En ambas, el mundo transformado es un mundo que se hace pero que no se expresa auténticamente, porque sólo hay auténtica expresión cuando se origina un sentido inédito que es único e irrepetible.

Si trasladamos este análisis al fenómeno de la percepción, constatamos que la apropiación práctica recurre a una percepción pragmática de la realidad que en todos nosotros es habitual, porque

el esquema perceptivo se va adecuando a una realidad que se nos ha hecho un hábito. En otros términos, no podemos considerar las cosas que como meros signos de un contenido práctico que permite superar nuestra inserción en un mundo de cosas para transformarlo en un mundo de instrumentos a nuestra disposición.

A su vez, la percepción que origina el conocimiento intelectual se va disipando a medida que se desarrolla el proceso abstractivo que culmina en la formulación conceptual y así el mundo de la experiencia sensible es reemplazado por un universo abstracto de nociones y conceptos. El mundo real y concreto se desvanece y la percepción que dio origen al conocimiento abstractivo al quedar reducida a simple medio, se agota al lograrse el fin propuesto: mundo sensible y mundo inteligible se desconectan. La relación hombre-mundo en esta perspectiva es sólo una relación de razón, conducida por el pensamiento hacia la formulación de un universo eminentemente lógico.

La apropiación estética, por el contrario, implica una relación de muy distinto orden. Más allá de una simple relación real entre los seres u objetos de la naturaleza o de una relación puramente de razón, el artista intuye relaciones nuevas que la mentalidad práctica y la conciencia lógica son incapaces de establecer.

Esta relación supone una actitud distinta frente al mundo; éste no puede ya ser considerado simplemente como un mundo para ser usado o para ser dominado, sino que significa respetarlo para que

participe tal cual es. En cierto sentido, implica antropomorfizarlo, pero sin que pierda sus propias cualidades, las que en la creación artística resplandecen en todas sus posibilidades. En esta relación —relación estética— el artista logra una reciprocidad armónica entre él y la realidad que ha escogido revelar, realidad entendida en su más amplio sentido, ya sea física o psíquica.

Ahora bien, ¿cuál es el sentido que el artista procura revelar mediante su acto creador?

Hemos dicho que el arte prolonga la expresividad inherente del hombre y desde esta perspectiva, el arte es un verdadero gesto. Pues bien, si el gesto es revelador de comportamientos humanos, el arte igualmente revela al hombre: pone de manifiesto a través de los medios expresivos que el artista elige y selecciona, nuestra propia condición humana.

Este sentido del arte permite la posibilidad que otros puedan captar ese sentido y comprenderlo, es decir, recobrarlo efectivamente. Esto es posible porque el sentido del arte contiene una cierta estructuración del mundo de la cual nosotros no estamos ausentes, puesto que si es el hombre —el artista— quien se prolonga en su obra, a su vez, somos todos los hombres quienes somos revelados en nuestra condición existencial. El sentido del arte hace un llamado a ciertas posibilidades que están inscritas en nosotros, posibilidades que no están institucionalizadas, sino abiertas a aprehender un sentido bajo la forma artística.

Esta revelación del hombre por el arte es algo muy distinto de una simple puesta en presencia de

determinada realidad, empírica, singular y concreta. Se trata de una manera de observar y trascender, a la vez, la concreción más inmediata. La expresión artística, si bien está ligada a lo concreto (a la palabra, al color, al volumen, etc.) propone la universalización en su afán de revelar lo que tiene de permanente la condición humana. Por esta razón, la universalización que el arte instituye nunca se agota, porque este mundo en función del cual el sentido de una cosa se determina, en el plano de la creación artística, es un mundo donde el artista dibuja ilimitadas perspectivas. Por eso, la idea de un desvelamiento exhaustivo mediante la actividad artística es absurdo porque habría que concluir que "el arte ha muerto" (*) al ser capaz de revelar definitivamente al hombre.

Expresar creativamente equivale a conquistar una mayor agudeza para ver en el paisaje de los signos algo que trasciende lo inmediatamente perceptible. La labor del artista es creación reveladora más que un atisbar la pura existencia en sí misma. Por eso quien aspira a contemplar lo real como desnuda presencia, desprovista de resonancias que lo trasciendan y sólo anhelando el ser de las cosas, se aleja más que se aproxima a la visión estética del mundo.

(*) Esta frase es de Hegel y se ha hecho célebre; para comprenderla, es preciso insertarla en su concepción filosófica del arte. Para él, la muerte del arte es el pasaje a una verdad más alta: la del Espíritu consciente de sí mismo como Espíritu. (Ver capítulo IV).

6.3. La obra de arte como encarnación Decíamos que el artista buscaba prolongar su expresividad a través del arte y en este sentido, se podía hablar de una "modulación existencial".

En nuestra gesticulación anímica, veíamos también que el gesto de dolor, de ira o de cariño, no eran simples signos, sino que eran dolor, ira o cariño, donde la exterioridad de la emoción, el sentimiento o la pasión si bien son percibidos por gestos, rictus, ademanes, tonos de voz, palidez o enrojecimiento del rostro, en una palabra, percibidos como manifestaciones corporales, son una con la interioridad que revelan: el gesto no es un simple acompañante de la emoción, sino que es uno con la emoción.

Es justamente esta contaminación el hecho primero y que es necesario comprender antes que nada. Es esta contaminación que hace que el hombre se comprometa no sólo por las emociones o los sentimientos que experimenta, sino por sus gestos, de tal forma que somos reconocibles no sólo por la personalidad que tenemos, sino porque dicha personalidad se revela en nuestros gestos y éstos están inscritos en ella.

Pues bien, si el artista procura una apropiación estética de la realidad mediante relaciones nuevas, creadas por él, significa que busca un "cuerpo" irrepetible donde prolongar su capacidad de expresión y por ende de revelación. Así como el gesto anímico se manifiesta a través de nuestro cuerpo, el gesto artístico quiere manifestarse en un "cuerpo

nuevo" formado por líneas, colores, sonidos, palabras, etc. Si bien este cuerpo es material en cuanto tal, deja de serlo en el momento que el sentido que revela trasciende su materialidad bruta, sin que sea posible escindir o separar la materialidad del signo con el sentido que revela. La necesidad humana de encontrar un cuerpo capaz de "eternizar" al hombre en su condición existencial, encuentra en la obra de arte aquel cuerpo que permite al ser humano prolongarse en una nueva realidad.

La obra de arte como prolongación de la capacidad expresiva del hombre constituye legítimamente una encarnación, porque el artista en su anhelo de revelación, encuentra más allá de sí mismo, una realidad capaz de encarnar su propia interioridad. Pero la actividad artística para lograr encarnar en la materialidad de los signos una expresión humana requiere —como ya lo vimos— respetar el material con el cual trabaja, así como el hombre respeta su cuerpo porque es consubstancial a su naturaleza.

Luego el arte no es algo exclusivamente material ni algo únicamente espiritual. Sólo posiciones estéticas exageradas basadas en concepciones unilaterales pueden especular en torno a este falso problema. U. Eco —aludiendo a B. Croce— repara en este hecho al afirmar que una actitud idealista, por ejemplo, nos enseña que la verdadera creación artística se produce en aquel instante de la "intuición-expresión" que se consuma totalmente en el interior del espíritu creador; la traducción de esa expresividad en colores, sonidos, palabras o volúmenes constituiría sólo un fenómeno accesorio, que no añadiría nada a la plenitud y concreción de la

obra (15). El arte sería pues una espiritualidad pura; sería hablar de emociones o sentimientos como pura interioridad. El cuerpo sería un mero receptáculo que contendría una riqueza espiritual valiosa en sí misma y aquel no sería más que un accesorio destinado a contener tan vital contenido.

La obra de arte implica una valorización de la materia. Una creación que se produjera en las supuestas profundidades del espíritu, que no tuviera nada que ver con la realidad física concreta, oculta un desprecio ilegítimo, como si la creación artística perteneciera a una especie de espiritualidad angélica y no tuviera ninguna relación con el mundo concreto y real del que efectivamente forma parte.

Así como nosotros no pensamos a pesar del cuerpo sino con el cuerpo, la obra de arte se constituye en contacto directo con el mundo material y no a pesar del mundo material.

---

(15) Eco U., LA DEFINICION DEL ARTE, Barcelona, Ed. Martínes Roca. 1971, pág. 204.

CAPITULO SEGUNDO

El lenguaje del Arte.

1. ¿El arte es lenguaje? Esta interrogante preocupa a todos aquellos que han hecho del arte, objeto de una reflexión sistemática, especialmente en la actualidad, donde el lenguaje ocupa un lugar preferente en los estudios filosóficos y estéticos.

Para algunos, la respuesta es afirmativa: según ellos, la experiencia en torno a ciertas manifestaciones artísticas, muestran que ellas hacen uso del lenguaje como es el caso de la poesía, la novela y el drama. Ahora bien, como el lenguaje es portador de un significado, dichas manifestaciones artísticas deben ser consideradas como artes del lenguaje.

Sin embargo, frente a esta tesis, nos surgen ciertas dudas:

¿El lenguaje del arte se reduce a la sola comunicación y por consiguiente, se agota en el acto de comunicar?

¿El lenguaje del arte responde a las mismas formas y a la misma estructura del lenguaje común?

¿Si entendemos el lenguaje como un sistema de signos, dicho sistema es equivalente al del arte?

A través del lenguaje decimos algo, expresamos una emoción, provocamos una respuesta: ¿el artista está motivado por alguna de estas intenciones?

Finalmente, si el arte estuviera limitado exclusivamente a las manifestaciones artísticas mencionadas más arriba, podríamos en alguna medida aceptar la tesis. Pero sabemos muy bien que hay otras expresiones artísticas que no emplean el lenguaje y que, sin embargo, son capaces de "hablar". Es el caso, por ejemplo, de la pintura, de la escultura y de la arquitectura.

Estas objeciones nos permiten suponer que la idea de que el arte es lenguaje no puede provenir de las artes que emplean el lenguaje y que su procedencia debe originarse de otras consideraciones.

Creemos que la idea proviene de un examen elemental del lenguaje que permite explicitar dicha idea por el hecho de que la obra de arte es un discurso sobre algo, lo que supone la presencia de ciertos signos: a través de la obra el artista nos "habla".

El lenguaje, en su acepción más general, es un complejo de signos por medio de los cuales se establece la comunicación. El lenguaje llega a ser el signo de una realidad, él designa un objeto. Como F. Paulhan lo ha señalado, el lenguaje tiene una función significativa: "el lenguaje hace de las palabras y de la frase los signos de una realidad ex-

terior, los sustitutos de las imágenes, ideas y percepciones" (16).

En base a esta consideración muy general del lenguaje, se quiere establecer una analogía entre el lenguaje y el arte: este último es considerado como si fuera un discurso, que posee un código de signos a través de los cuales el artista nos "habla".

Con el fin de profundizar el análisis, nos parece conveniente establecer aquí la distinción entre: un sistema de reglas semánticas y gramaticales y el proceso concreto de la comunicación mediante la ayuda de signos (17).

Esta distinción corresponde a aquella que F. de Saussure establece en su "Curso de Lingüística General" entre langue (lengua) y parole (palabra) o entre código y mensaje. Corresponde también a la distinción que establece la semiótica entre el signo y el uso del signo (18).

1.1. Arte y lengua. ¿Podemos considerar el arte como una lengua? ¿Cabe la posibilidad de una gramática a disposición del artista?

Pensamos que el arte no está limitado a una lengua: ni la obra de arte considerada en forma individual ni las obras de arte consideradas en su conjunto, presentan los caracteres de un sistema, mientras que la lengua se manifiesta en el discurso

(16) Paaulhan F., LA DOUBLE FONCTION DU LANGAGE, Paris, Felix Alcan, 1929, pág. 1.

(17) Schaff A., LANGAGE ET CONNAISSANCE, Paris, Anthropos, 1967, pág. 217.

(18) Tatarkiewicz W., L'ARTE E UN LINGUAGGIO?, Rivista di Estetica, Padova, 1969, fasc. III, pág. 324.

o en el conjunto de discursos e impone a cada locutor y locutores un denominador común que se constituye en una unidad homogénea.

El arte, por el contrario, es el resultado de una creación singular y la praxis creadora es siempre individual, a pesar de todos los esfuerzos que hacen teóricos e historiadores del arte por encontrar ciertas constantes o cierta continuidad en el devenir artístico o, como otros, que ven la evolución del arte en su conjunto como la alternancia de ciertas constantes (*).

Si bien es perfectamente posible establecer ciertos rasgos comunes en una generación artística, se trata más bien de un ritmo vital que de un desarrollo constante y regular de la tradición. En el fondo, si en el desarrollo artístico existe un movimiento en un solo sentido, es la resultante de una toma de posición individual donde la invención nace frecuentemente como reacción, como ruptura con lo que antes se había hecho, artísticamente hablando. Creemos que este es el carácter revolucionario del arte que se identifica con el verdadero sentido de su historicidad: cada obra de arte anula en cierta medida el pasado y abre un porvenir.

(*) Es el caso de las categorías establecidas por Wölfflin en su obra: "Conceptos fundamentales en la Historia del Arte". Concibe toda la evolución de la historia del arte como una función cerrada y casi lógica. En esta perspectiva la evolución del arte es un proceso histórico-artístico típico, que vuelve a repetirse siempre en el mismo tono. La presencia en su teoría de ciertos denominadores comunes constituyen una generalización lógica inadecuada para ser aplicada al arte que justamente no se somete a los dictados de un pensamiento abstractivo, ni puede ser explicado exclusivamente por él.

Por lo tanto buscar en la homogeneidad o en la continuidad la presencia de una lengua, no nos parece posible. No existen sistemas en el arte entendiendo como tal una multiplicidad de elementos articulados según una idea de totalidad; todo sistema nace por conexión y ordenación según un principio ordenador común.

A pesar de las objeciones que hemos establecido, no es posible invalidar de manera absoluta la relación entre el arte y la lengua, porque aún cabe la posibilidad de preguntarnos si el artista utiliza signos como una necesidad propia de la creación artística. La respuesta debe ser afirmativa, no obstante que la necesidad no es del mismo orden que la que pertenece al lenguaje hablado o escrito. Este obedece a reglas lingüísticas que son relativas a una sintaxis: los signos ligüísticos son sustitutos arbitrarios y convencionales, en tanto que el arte no hace uso de ningún signo inmotivado, es decir, cuyo sentido esté establecido por el uso o por las reglas.

Entre ambas necesidades no hay nada en común: comparemos, por ejemplo, la elección de las palabras en el lenguaje común y en la creación poética. El primero trata de encontrar la palabra precisa y así expresar un pensamiento, respetando siempre las reglas gramaticales: el ideal es la precisión, el rigor y la exactitud. Por el contrario, en la creación poética, la palabra no está al servicio de los imperativos de la sintaxis: el poeta la escoge más bien por intuición que por razonamiento: la necesidad no es lógica sino estética. Es una apropiación de

los signos lingüísticos de muy diversa naturaleza, como tuvimos ocasión de analizarlo en el capítulo anterior. No puede concebirse la presencia de una gramática común en el arte, ya que toda gramática se funda sobre reglas fijas.

Por otra parte el arte no tiene un sistema de significaciones evidentes para todo el mundo: en el arte, lo visible y lo inteligente no están yuxtapuestos simplemente para formar la base de un código de distinción, sino que ellos se reunen indisolublemente en un acto de encarnación. El arte crea una dimensión donde la razón y la sensibilidad, el hombre y el mundo, lo material y lo espiritual no son extraños uno al otro.

En conclusión, la lengua del arte no es verdaderamente una lengua: el arte no cesa de inventar su propia sintaxis. Como muy bien lo señala M. Dufrenne: "el arte es siempre transgresión porque es libertad" (19).

1.2. Arte y palabra. Decíamos que la obra de arte "habla": el arte es palabra; la creación es palabra. Crear es una iniciativa individual pero también lo es hablar; sin embargo, hay una diferencia esencial: el arte creador es libre en lo que concierne a los códigos propuestos e inventa cada vez su propia lengua. El objeto creado de esta manera es también palabra: él nos "habla".

Si la obra de arte es palabra y si ella no nos habla como lo hace el lenguaje habitual —reportaje

(19) Dufrenne M., LE POETIQUE, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, pág. 8.

universal ha dicho Mallarmé— ésto significa que el lenguaje del arte no tiene por objeto la descripción o la explicación que son finalidades del lenguaje común.

Afirmábamos que cuando se habla, la intención es decir algo, expresar una emoción, provocar una respuesta. Pero el artista no busca expresamente ninguna de ellas: ciertamente, el artista persigue una intención cuando realiza su quehacer artístico, desea lograr por ejemplo, una relación entre la obra y el público: solicita una cierta disposición hacia su obra, quiere que el público trate de comprenderla, en la medida que esta comprensión pertenece a la intuición. Es efectivo también que el artista comunica un sentido, pero el sentido pertenece a la obra, es inmanente a lo sensible. Lo primero que el artista anhela es crear algo bello; si, por el contrario, quisiera explicitar un sentido —describir un objeto, narrar un acontecimiento, exponer una teoría, predicar una moral— podría recurrir perfectamente al lenguaje común, al lenguaje de la denominación y de la demostración.

La idea muy generalizada de que el artista busca la manera de expresarse, es otro criterio para justificar el arte como lenguaje. Pero conviene aclarar que expresarse no significa necesariamente hablar de sí mismo. En dicho caso, el artista podría recurrir perfectamente al expediente del lenguaje común.

Es preciso reiterar que expresarse en arte no significa manifestar los sentimientos particulares, la vocación singular o alguna potencia del yo. Esto no quiere decir que el artista desaparezca comple-

tamente sino que, por el contrario, el artista se compromete en su obra, de tal forma que es reconocible en ella como una prolongación de su propio yo. Más aún, es esta potencia expresiva que deriva del artista, la que hace que las diversas manifestaciones artísticas que utilizan la palabra como medio expresivo, no puedan ser exhaustivamente traducidas.

Tal vez aquí se encuentra el verdadero significado de lo que denominamos "estilo": el intenso cromatismo en las obras de Van Gogh, por ejemplo, no representa ningún signo particular, convencional o codificado para permitir la identificación de su obra, sino que es la visión de Van Gogh; es el mundo del pintor, cuyas obras particulares no son buscadas como singulares sino que son aceptadas como universales. De igual manera si un poeta nos "habla" de su amor, lo hace poéticamente, es decir, la vivencia está elevada a su más alto nivel.

La vivencia del yo empírico, su inscripción en una facticidad, su presencia como ser en situación, no es más que el reverso de una trascendencia que el artista asume superando, o mejor, elevando su situación de hecho, en una dialéctica entre el yo empírico y el yo estético. El yo empírico quiere ser presencia plena de la condición existencial y frente a su contingencia radical, la creación artística le ofrece la expectativa de elevar su facticidad hacia una trascendencia. Por eso el artista nunca se expresa mejor que cuando deja de figurar en primera persona para ser simplemente hombre.

La palabra del arte es ciertamente palabra. Ella

es creación: cada vez origina su propia semántica. El arte es siempre creación porque es libertad.

Esta breve confrontación entre el arte y el lenguaje, a partir de un análisis elemental de este último, nos ha permitido comprobar las diferencias más que establecer semejanzas o analogías entre ellos.

2. Signo y significado. Veíamos que el arte no es poseedor de una lengua; su vocación no es la de significar. Hemos visto también que ciertas manifestaciones artísticas —las artes que hacen uso del lenguaje— parecían tener a primera vista una función significativa. La analogía con el lenguaje parecía justificada por el hecho que "las artes del lenguaje" utilizan las palabras, las que son signos que hacen referencia a un realidad distinta al signo mismo.

Aquí justamente está la base del equívoco: suponer que las palabras son únicamente los signos de una realidad. La verdad es que las manifestaciones artísticas que hacen uso de las palabras, no las emplean de la misma manera que en el lenguaje habitual. La palabra en la poesía es la materia con la cual el poeta crea una nueva significación, que no es la traducción de la realidad sino que es una nueva realidad; es una palabra válida en sí misma: "palabra absoluta" (20).

Esta distinción es esencial: el poeta recurre a

---

(20) Kupareo R., LA POESIA DESDE SU ESENCIA, Aisthesis Nº 5.
Revista chilena de investigaciones estéticas. U. Católica. Santiago, 1970, pág. 12.

la lengua, es decir, a un sistema fonético y sintáxico, pero encarnando la lengua en la palabra. En el poeta encontramos el anhelo de que la palabra sea la realidad. Tal vez aquí se encuentra la génesis de la poesía: en el deseo de llevar nuestro lenguaje referencial, pobremente informativo, hacia una expresión no alusiva, no indicativa, que sea autosuficiente, es decir, que se baste a sí misma a pesar de utilizar las palabras del lenguaje común (21)(*).

2.1. Convergencias. Es interesante comparar lo que numerosos autores han afirmado respecto a este problema del signo-significado, considerado desde la perspectiva estética.

Así, por ejemplo, B. de Schloezer (22) afirma que lo que está significado en arte es el mismo

---

(21) Kupareo R., op. cit.

(*) Claudel ha subrayado con mucha lucidez este hecho: "Les mots que j'emploie/ ce sont les mots de tous les jours et ce ne sont/. point les memes/ Vous ne trouverez point de rimes dans mes vers/ ni aucun sortilege. Ce sont vos phrases memes/. Pas aucune de vos phrases que je ne sache rependre/. Ces fleurs sont vos fleurs et vous dites que vous/ ne les reconnaissez pas/. Et ces pieds sont vos pieds, mais voici que je marche/ sur la mer et que je foule les eaux/ de la mer en triomphe".

"Las palabras que yo empleo/ son las palabras de todos los días y no son las mismas/ no encontrarás rimas en mis versos/ ni ningún sortilegio. Son tus mismas frases/ no hay ninguna frase que deje de utilizar/ estas flores son tus flores y tú dices que no las reconoces/ estos pies son tus pies, pero he aquí que yo camino/ sobre el mar y piso triunfante sus aguas".

(22) Schloezer B. de, INTRODUCTION A J. SP. BACH. ESSAI D'ESTHETIQUE MUSICALE, Paris, N. R. F. Biblioteque des Idées, 1947.

signo; él se significa en su profundidad de manera inmanente.

Por su parte, C. Saulnier (23) afirma que el signo en arte no se remite a ninguna otra cosa que a sí mismo; no es el símbolo de algo exterior a él, alguna objetividad que no sea él mismo. Es el signo el que contiene todo valor, él es. A mayor abundamiento, distingue tres clases de signos: el signo nocional, el signo perceptivo y el signo estético: el primero remite a algo distinto del signo, el cual no es más que el resultado de una convención y nosotros hemos aprendido a saber lo que designa; el segundo se ofrece desde afuera a la sensorialidad, remite a algo que no es el signo: a una realidad objetiva. El signo estético, por su parte, no se remite más que a sí mismo.

I. Belaval (24) denomina al lenguaje artístico "discurso-cosa", para indicar con ello que él es la realidad y no el lenguaje que es "discurso sobre las cosas". Este va hacia las cosas y usa de las palabras como signos (palabra-signo); aquel en cambio, se sirve de las palabras como expresión del pensamiento (palabra-expresión) (*).

M. Dufrenne (25) distingue el signo que no tiene

---

(23) Saulnier C., ESTHETIQUE ET CONNAISSANCE, Revue d'ESTHETIQUE, tomo V, fasc. 4, Octobre-December, 1952.

(24) Belaval I., LES PHILOSOPHES ET LEUR LANGAGE, París, Gallimard, 1952.

(*) Al emplear el término "palabra-expresión" para designar al lenguaje del arte, no aprecia la autora que éste también puede ser un signo de lo que se expresa (pensamientos).

(25) Dufrenne M., Phenomenologie de l' experience esthétique, 2 vol., Paris, Presses Universitaires de France, 1953.

valor en sí mismo y está enteramente al servicio del pensamiento: el signo es devorado por el sentido. Su única virtud es la exactitud: dice exactamente lo que hay que decir, pero su función es, en defintiva, la de señalar un sentido o un significado que siempre se presupone. En cambio, en arte, el signo es a la vez significante y expresivo y contiene en sí mismo su sentido ofreciéndonos la presencia viviente del objeto que designa; la expresión hace concidir el signo y el significado.

Finalemente, R. Kupareo (26) afirma que "el signo es todo aquello que, conocido previamente, conduce al conocimiento de otra cosa". Es decir, el signo es un instrumento para conocer algo, pero ese algo no está agotado en el signo ni por el signo. No existe, en tales casos, identidad intennal entre el signo y el significado. Cuando ésta se da —dice R. Kupareo— hablamos de signos naturales, no instrumentales, sino formales; tales como nuestros conceptos. La obra de arte pertenece al grupo de los signos formales (símbolos) porque en ella se da, al menos, una sugerencia de identidad entre el signo y el significado. Afirma también el autor que la obra de arte no representa propiamente hablando una cosa; no es signo instrumental de algo distinto de sí mismo. La obra de arte es una unidad, distinguible, pero inseparable en las partes que la constituyen.

Como vemos, hay una convergencia muy suge-

---

(26) Kupareo R., LA DIALECTICA DE LA CRITICA DE ARTE, Aisthesis Nº 2. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas, Stgo., 1967.

rente entre todos los autores citados. Todos rompen la dicotomía signo-significado que nos parece tan natural en el lenguaje común.

Ahora bien, esta peculiar situación de la pareja signo-significado en el lenguaje del arte ¿supone la identidad entre el signo y el significado?

Creemos que no y en este sentido la afirmación de R. Kupareo nos parece acertada: "hay una sugerencia de identidad entre el signo y el significado". La insistencia que hemos comprobado en la mayor parte de los estetas actuales sobre la inherencia del significado al signo traduce la oposición de todos ellos a cualquier prejuicio objetivista o representacionista. Pero, llevada esta idea a sus últimas consecuencias, es decir, llevando al límite esta idea de que el signo y el significado coinciden, conduciría a una destrucción del lenguaje del arte, porque aún cuando hemos tratado de demostrar que el lenguaje del arte tiene su especificidad con respecto al lenguaje común, constituye de todas maneras un lenguaje y como tal desaparecería si no se mantiene un mínimo de distancia entre el signo y significado (*).

En el lenguaje artístico pues, el signo y el significado se reencuentran armoniosamente: el artista rescata el signo y le confiere un valor que había perdido hasta lograr que éste sugiera en sí mismo

(*) Muchos estetas están conscientes de este hecho y han introducido la idea de la ambigüedad, en cuanto al sentido que ofrece la obra de arte. Esta idea demuestra la filiación de la estética contemporánea a la estética kantiana —idea de una finalidad sin fin—, de una representación que invita a pensar, sin que ningún pensamiento determinado sea adecuado.

el significado. Está implícito en el signo, en cierto modo, la cuasi-corporeidad del significado, el cual se muestra en la materialidad del signo a la manera del gesto corporal que, más que un signo exterior de una interioridad, es uno con esa interioridad que se manifiesta y se muestra. Es tan íntima esta unión que cualquiera modificación o alteración que sufra el signo basta para destruir la obra como tal.

3. El símbolo artístico. Según la etimología y el uso antiguo, el símbolo designa los fragmentos de un objeto quebrado cuyos trozos se distribuyen como señal de reconocimiento en el momento en que se reconstituye la unidad (justamente el término griego "symbalein" significa etimológicamente "reunir"). La ruptura descansa en la distinción del significante y del significado, mientras que la unidad implica que significante y significado se refieren intrínsecamente el uno al otro. La relación que se establece no es una relación exterior de acontecimiento a acontecimiento, como ocurre con las señales, por ejemplo, sino que es una relación interior de significación que supera los datos inmediatos; es la superación de lo inmediato hacia un sentido.

Tomando como base este sentido del símbolo, es posible hablar de símbolos en el arte, donde el signo y el significado se relacionan interna y necesariamente para reunirse en un sentido que corresponde a la significación artística de la obra. Es este núcleo significativo el que hace que una obra

de arte sea expresión trascendiendo la inmediatez de cada uno de sus elementos, como efectivamente ocurre, por ejemplo, en la correlación línea-color-retrato o línea-volumen-figura o fonema-frase-poema.

Es preciso entender que el simbolismo artístico no constituye en absoluto una simbólica; el símbolo artístico surge en cada obra, no es la actualización de una unidad simbólica pre-existente y fija. Una simbólica es un conjunto codificado de símbolos, en cambio, el símbolo artístico es, a la vez, enteramente libre y enteramente creado (*).

La unidad del signo y el significado en el símbolo artístico lleva implícita la idea de encarnación a la cual aludíamos en páginas anteriores: la obra de arte prolonga, en cierta manera, la propia naturaleza encarnada del hombre y así como no es posible separar cuerpo y alma en el ser humano, no es posible separar signo y significado en la obra de arte.

En consecuencia el símbolo artístico está formado por dos coprincipios inseparables e insustituíbles: por una parte, el signo que es concreto, pudiendo pertenecer al mundo orgánico o inorgánico, racional o irracional y, por otra parte, el significado que revela un aspecto de nuestra condición humana.

En otros términos, el signo o significante está elevado a una significación humana, a un sentido humano y no puede ser de otro modo porque si el

---

(*) La mayoría de las objeciones que se formulan contra la tesis del símbolo artístico se debe a que toman el término "símbolo" en su sentido restrictivo de "símbolo codificado".

signo, si lo fáctico, en general, no tuviera esta trascendencia de sentido: ¿cómo podríamos comprenderlo?

Nuestra insistencia está puesta tanto en la materialidad del signo como en su carácter autosignificante porque creemos, por una parte, en la autonomía de la obra de arte en cuanto que no está subordinada a una jurisdicción exterior y por otra parte, porque podemos establecer las fronteras que separan el signo artístico de otros signos cuya jurisdicción o dependencia extrínseca es muy clara.

3.1. Esquema general de los signos. A medida que la lingüística se ha ido desarrollando como una disciplina específica, han surgido de ella ciertas disciplinas regionales que tienen por objeto el estudio de determinados aspectos de la lengua: es el caso del estudio de los signos lingüísticos sistematizados por la semiótica (del griego "semeion": signo).

A partir de la semiótica, que ha sido primordialmente una disciplina aplicada al lenguaje, los estetas modernos se han valido de ella para utilizarla en el estudio del arte, en consideración a que éste también se vale de ciertos signos. Se ha constituido así la semiótica estética que investiga tanto las relaciones entre los signos como las relaciones entre signo y significado.

Preocupada la semiótica estética de establecer claras delimitaciones en el conjunto de signos que

el hombre utiliza en sus relaciones con el mundo circundante, ha establecido esenciales distinciones que, esquemáticamente, son las siguientes:

3.1.1. Signos instrumentales: se caracterizan por ser referenciales y meramente representativos. Carecen de significación en sí mismos y están subordinados a un significado preciso que, en definitiva, es lo único que tiene valor.

Estos signos se subdividen en:

3.1.1.1. Signo natural: puede ser real (el humo signo del fuego) o copia de lo real (la simple fotografía o el arte imitativo como tal);

3.1.1.2. Signo convencional: puede ser concreto (señales del tránsito) o abstracto (signos científicos en general);

3.1.1.3. Signo mixto: implica la presencia simultánea de algo natural unido a una convención establecida (el saludo estrechándose las manos).

Si comparamos este grupo de signos con los signos artísticos, debemos concluir que estos últimos no están en esta jurisdicción, porque no tienen el carácter ni de referenciales, ni de representativos ni menos aún convencionales.

3.1.2. Signos enigmáticos: se caracterizan porque su significado es incomprensible; en la medida que no sea posible penetrar en su desciframiento son "signos sin sentido".

Se subdividen en:

3.1.2.1. Signo natural: producto de aquellos fenómenos naturales inabordables por el momento, a la investigación científica;

3.1.2.2. Signo artificial: producto del hombre en su incapacidad de penetrar en los misterios in-

sondables del universo y la vida constituyendo verdaderos signos mágicos.

Comparativamente, tampoco el signo artístico cae bajo esta clasificación, porque su sentido es revelador. Sin embargo, podría hablarse de signos artísticos enigmáticos en ciertas obras cuyo sentido es hermético para el contemplador y quién sabe si también para el artista.

El signo artístico pertenece a una dimensión, a una esfera, que nos impide compararlo o identificarlo con estos signos. Pero es necesario hacer una aclaración: si bien es cierto que el lenguaje del arte es autónomo y tiene su propia peculiaridad, no es posible ser excluyente: los medios propios de expresión artísticos tienen alguna relación con los signos mencionados o con otros, porque de lo contrario todo signo que permita una relación significativa tendría que quedar fuera del ámbito artístico. Hemos visto que el arte no se disocia de la vida y de la realidad sino que se apropia de ella pero liberándola de su adecuación, adaptación o significación habituales. El arte no el fruto de un "yo puro" sino de un yo inmerso en el mundo como ser-en-el mundo y éste es el horizonte donde se perfilan y dibujan todos los actos humanos y el escenario donde el hombre despliega su existencia.

4. Lenguaje artístico, filosófico y científico. Hemos visto que a través del arte, el artista realiza un acto de revelación, es decir, pone de manifiesto un sentido inédito mediante los signos estéticos que se constituyen en

símbolos, porque el sentido encarnado en esos signos es uno con el significado.

Sin embargo, la revelación no es un acto exclusivo del artista sino que —como lo veíamos— también se pone en evidencia en el filósofo y en el científico.

¿Cuál es la diferencia que distingue la revelación a través del arte de la que se realiza a través de la filosofía y de las ciencias?

El saber científico constituye una explicación verdadera de la realidad; es también una revelación, pero según una cierta dimensión, una cierta perspectiva. Un saber científico no es una negación de la misión y del sentido que el hombre debe realizar en su existencia.

La ciencia al desvelar la realidad desde su perspectiva, hace uso de un lenguaje específico, empleando ciertos signos elaborados sin la participación de la experiencia, desencarnados de la realidad, como seres en sí: signos abstractos cuyo uso recibe el consenso gracias a un acuerdo de quienes lo emplean. El lenguaje científico abandona toda referencia necesaria al contenido de la percepción y lo que ahora importa es una teoría formal que hace hablar a las palabras pero abstractamente. Este lenguaje es primordialmente comunicación y nunca verdadera expresión: toda su fuerza reside en la comunicación o mejor, en la información (*).

El saber filosófico, por su parte, que pretende

(*) Recomendamos el trabajo de Atria M., "Algunas consideraciones sobre el arte y la ciencia" en Aisthesis Nº 7, La educación por el arte y sus problemas en Chile. Santiago, 1972, págs. 77 y ss.

desvelar la realidad exhaustiva y globalmente, debe apoyarse necesariamente en conceptos que sean capaces de dar cuenta de la totalidad de lo real; su lenguaje es el producto de la abstracción. Sabemos que la abstracción humana es, ante todo, la voluntad de envolver en la palabra una significación que supere la experiencia individual y que pueda expresar, en circunstancias semejantes, la experiencia de todos: abstraer es, por consiguiente, impersonalizar, universalizar en sentido social. Una verdadera universalización no puede pasar de un espíritu a otro sin despojarse progresiva y gradualmente de todos los elementos subjetivos y contingentes que pudiera contener para elevarse el plano de lo puramente inteligible.

Estamos ante la presencia de un lenguaje conceptual que, con la ayuda de ideas y de su encadenamiento, explica y revela al mundo. Este lenguaje alcanza su máxima objetividad neutralizando lo sensible.

¿Qué ocurre en cambio con el lenguaje artístico?

La obra de arte es un retorno a la percepción sensible: el artista quiere expresar directamente, inmediatamente. Su intención no es proyectar el objeto en las normas del discurso. Si el filósofo abstrae, el artista en cambio quiere retornar al punto de partida, a la imagen sensorial. El filósofo y el científico despojan la naturaleza de su riqueza individual mientras que el artista trata de restablecer el vacío producido por esas actitudes. Por eso

que el arte está mucho más próximo a lo real, a lo concreto, a lo vital.

Toda la preocupación de la estética contemporánea ha sido mostrar que la obra de arte no es real que en lo sensible y jamás fuera de él: "así como el objeto ordinario nos invita a salir de la percepción —dice Dufrenne— el objeto estético nos lleva a ella" (27).

Quién sabe si aquí reside la paradoja que, a primera vista, se plantea en la siguiente anécdota que cuenta G. Marcel: "en una oportunidad, uno de sus alumnos le dijo que en su obra dramática había más elementos que permitían el desarrollo de una doctrina que los que había en sus obras filosóficas destinadas precisamente para ello. Marcel tratando de contestar esta observación habría dicho que la única manera de comprender esta aparente paradoja era pensar que a través del drama no se corría el riesgo de caer en los simulacros de un lenguaje endurecido. . ." (28).

Lo que ocurre es que si un filósofo escribe dramas debe hacerlo en lenguaje dramático, es decir, artístico y no en lenguaje filosófico, porque hay filósofos que escriben piezas teatrales, pero su obra en lugar de ser el producto propio de los medios de expresión dramáticos, no es más que la exposición discursiva de una ideología. Sin duda que un autor de piezas teatrales puede tener su universo, pero este universo debe ser expresado en lenguaje

---

(27) Dufrenne M., op. cit., pág. 60.

(28) Citado por Montoya J., "La verdad como valor en el arte y la filosofía". Aisthesis Nº 7, op. cit.

dramático, así como la música no puede ser expresada más que en lenguaje musical o la escultura en lenguaje escultórico.

F. Schwartzmann repara en este hecho cuando afirma: "en la experiencia artística las cosas son vistas y vividas desde una percepción significa antes que ontológica o conceptual". Y citando a Husserl agrega: "la intención del discurso tiende hacia un sentido, no hacia las palabras en que se materializa" (28).

4.1. Distinciones esenciales. A mayor abundamiento sobre las distinciones esenciales entre los lenguajes que analizamos, sintetizamos el pensamiento de algunos teóricos contemporáneos.

G. Gusdorf (29) afirma que en el lenguaje científico cada término dice todo lo que tiene que decir; el lenguaje matemático, las anotaciones químicas, etc. representan tentativas de exposición universal y objetiva donde el sentido de cada expresión es definido de manera restrictiva. Es un lenguaje adecuado a la objetividad de las cosas pero no a la personalidad de los seres que lo formulan. En cambio, el lenguaje artístico opera la restitución del verbo: el poeta devuelve a la palabra sus resonancias, ofrece cada palabra en una situación nueva. La atención a la palabra no es una cuestión puramente formal, sino que es, a la vez, atención a lo

(28) Schwartzmann F., TEORIA DE LA EXPRESION, ed. U. de Chile, Santiago, 1967.

(29) Gusdorf G., LA PAROLE, Paris, P.U.F., 1968, pág. 61.

real y a sí mismo. Refiriéndose al éxito del lenguaje científico en el mundo actual Gusdorf señala: "el éxito de físicos, químicos, matemáticos, se debe a que pueden conversar entre ellos comprendiéndose perfectamente. Sus problemas son resueltos por la sola elucidación de fórmulas que ellos disponen y que pueden enriquecer si la necesidad lo demanda". Este lenguaje ha logrado imponerse porque cada término responde a una significación dada que es común para todos los individuos. Comparativamente el lenguaje artístico no presenta esa claridad y Gusdorf lo explica diciendo que el aparente hermetismo de este lenguaje no es más que la lucha del artista por afirmar una visión original del mundo. La ascesis de estilo corresponde a una exigencia que aleja al creador de las fórmulas de cliché del lenguaje establecido.

C. Saulnier (30) afirma que, en ciencias, el lenguaje es un medio verbal del cual se sirve el científico para formular el conocimiento de las leyes de la naturaleza. En cambio, en arte, la finalidad se repliega en sí misma a fin de constituir lo que Kant llamaba una "finalidad sin fin".

Por su parte, C. Piguet (31) señala la siguiente distinción fundamental: enunciando —dice— una ley científica, yo determino su objeto (el átomo, por ejemplo) y esto sin que este átomo pueda ser determinado válidamente de otra manera sino que sólo por una palabra válida, es decir, avalada por

(30) Saulnier C., op. cit.
(31) Piguet C., DE L'ESTHETIQUE A LA METAPHYSIQUE, La Haye, M. Nijhoff, 1959.

el lenguaje de la ciencia. Entre mí y el átomo hay un intermediario y este es el discurso científico. Es para saber lo que es este átomo que yo hablo de él. Por el contrario, cuando yo escribo un poema, mi palabra no es intermediaria entre el poema y mi locuocidad. No es para "saber" lo que será mi poema que yo trato de hablar sobre él. El lenguaje poético no es pues un instrumento separado, sino que es, a la vez instrumento y fin. El poeta encuentra y se encuentra al mismo tiempo. La palabra es poesía.

4.2. Criterios empíricos. P. Servien (32) establece precisas diferencias entre los lenguajes aludidos a partir de hechos y enumerando, por consiguiente, criterios empíricos de distinción.

Esquemáticamente podemos enumerarlos así:

4.2.1. Primer criterio: independencia de sentido y acuerdo común;

4.2.1.1. En el lenguaje científico: el sentido de una proposición aparece como independiente de la persona que lo formula; el sentido es el objeto de un acuerdo común;

4.2.1.2. En el lenguaje filosófico: el discurso filosófico trata de ser objeto de un acuerdo común, pero su sentido no es independiente de la persona que lo pronuncia;

4.2.1.3. En el lenguaje artístico: no es objeto de

---

(32) Servien P., PRINCIPES D'ESTHETIQUE, Paris, Boisin et Cie., 1935.
Ibid, LE LANGAGE DES SCIENCES, París, 1938.

un acuerdo común y el sentido depende de la persona que lo formula.

4.2.2. Segundo criterio: la sinonimia:

4.2.2.1. En el lenguaje científico: es perfectamente posible sustituir palabras diferentes en un mismo contexto, porque el lenguaje científico, en su terminología, es un asunto de convenciones;

4.2.2.2. En el lenguaje filosófico: el empleo de sinónimos puede ser acordado o bien negado;

4.2.2.3. En el lenguaje artístico: cualquiera sustitución altera el sentido de la obra;

4.2.3. Tercer criterio: el resumen:

4.2.3.1. En el lenguaje científico: es perfectamente posible resumir un texto científico;

4.2.3.2. En el lenguaje filosófico: un contenido filosófico puede presentar las dos alternativas: o bien resumirse o no prestarse al resumen;

4.2.3.3. En el lenguaje artístico: es imposible resumir porque se mutilaría la obra que es siempre una unidad;

4.2.4. Cuarto criterio: la traducción:

4.2.4.1. En el lenguaje científico: la traducción es perfectamente posible a las diversas lenguas porque este lenguaje es enteramente indiferente a los ritmos y singularidades propias de cada lengua;

4.2.4.2. En el lenguaje filosófico: la traducción puede ser posible pero, generalmente, es

insuficiente porque hay ciertos conceptos que formulados en otra lengua no tienen el mismo sentido;

4.2.4.3. En el lenguaje artístico: toda traducción le es infiel, porque este lenguaje está íntimamente unido a la expresión.

Las distinciones que hemos enumerado, basadas en criterios empíricos son muy sugerentes y ponen de manifiesto la precisión del lenguaje científico por una parte, la ambigüedad del lenguaje filosófico, por otra, y el carácter irrepetible, original, del lenguaje artístico.

CAPITULO TERCERO

La Transfiguración en el Arte

1. Apropiación y Desapropiación. Veíamos que la creación artística significaba apropiarse de lo real mediante ciertas relaciones que habíamos denominado relaciones estéticas. Dijimos que dicha apropiación era un contacto con lo real muy distinto a aquel puramente práctico, como igualmente al teórico, que conducía a despojar lo real de su consistencia individual y concreta. No era a través de la percepción pragmática con fines utilitarios como se llegaba a la apropiación estética ni tampoco usando la percepción como un mero instrumento al servicio del conocimiento discursivo.

Crear artísticamente significa romper la unión del instrumento con el uso, del medio con el fin y dar al instrumento y al medio un valor propio e independiente.

Hay en el arte una apropiación (de las palabras corrientes, de los colores locales, de los hechos históricos contingentes, de los sonidos habituales, de la naturaleza física, etc.) y, a la vez, una especie de desapropiación (de esos mismos elementos en su carácter de medios o instrumentos) produciéndose una disociación del instrumento como instrumento, del medio como medio. Esto no significa aniquilar la realidad sino que ésta asume una "nueva realidad" sin perder su propio ser.

¿De qué manera se produce esta apropiación que es, al mismo tiempo, una desapropiación?

La respuesta es preciso buscarla en el acto creador mismo, por el cual el artista revela un sentido inédito superando la significación habitual. En otros términos, el artista transfigura lo real, entendiendo el concepto de transfiguración, en su sentido etimológico: "llevar la figura a otro lugar" (33). La figura es transportada a otra significación pero permaneciendo en lo que ella es. La transfiguración pone de manifiesto una nueva cualidad, una nueva perfección.

En este sentido es preciso entender el acto creador del artista, su apropiación estética de la realidad: por el arte, las cosas adquieren un nuevo sentido, una nueva significación. La obra que nace a partir de ciertos elementos reales, los supera, transfigurándolos.

El poeta realiza su acto de creación transfigurando la función denominativa del lenguaje común;

---

(33) Kupareo R., EL VALOR DEL ARTE, op. cit.

apropiándose de las palabras corrientes, el poeta las desapropia de su carácter de simples signos, de instrumentos, de medios al servicio de la comunicación. Al desapropiar así la palabra, la transforma en palabra valedera, en palabra que se significa; en definitiva, se constituye en símbolo artístico.

El pintor, igualmente, se apropia del color para utilizarlo en su tela, pero rompiendo con la percepción utilitaria del color, con su función signalética, convencional. El valor artístico del color no consiste en su aplicación práctica sino en su función artística: se trata de un mundo de nuevas cualidades, el mundo cualitativo de los colores percibidos, que pertenece a la percepción artística. Se trata de liberar el color de los objetos y de su servicio destinado a la representación, para repartirlo según las exigencias de la pintura y no según el modelo de la realidad exterior. Esta es la lucha permanente del pintor por liberar el color de los objetos con el fin de hacerlos "hablar" independientemente.

Cuando los objetos de la naturaleza o las acciones humanas no están llevados a ese nivel superior, no están transfigurados, sólo tendríamos el registro de la realidad; podrá ser un reportaje histórico o actual, una pura representación. Si la obra no fuera más que eso, sería una tautología, inferior por cierto al objeto o a la acción a las cuales se refiere y encontraría en este caso, una expresión mucho más auténtica y legítima, en el lenguaje explicativo o descriptivo.

2. Lo figurativo y lo no figurativo.

Una de las causas que quizás ha influído más en la idea de que el arte no es otra cosa que un signo, que nos remite a un significado extrínseco al arte mismo, ha sido el hecho de encontrarnos muy a menudo, con obras de arte denominadas "figurativas". Estas obras nos hacen pensar en la representación de algo que existe como tal en la naturaleza. Es indudable que en esta denominación arbitraria, está implícito el criterio imitativo del arte que tuvimos oportunidad de explicar en capítulos precedentes y que ahora profundizaremos desde una nueva perspectiva.

Aparentemente, el sentido de estas obras llamadas figurativas, no es otro que identificar hechos, acciones u objetos reales, que la obra trata de representar, describir o explicar. En tanto que duplicación, la obra es reflejo de lo real. Esta actitud está estrechamente unida a nuestra tendencia a dirigir ávidamente todas nuestras facultades y actividades hacia el mundo exterior y, con este criterio, abordamos el arte buscando el reflejo del mundo exterior, olvidando que la obra tiene por finalidad presentar su propio mundo.

La manifestación artística que más se ha resentido con esa actitud ha sido la pintura, especialmente con la incorporación de la perspectiva. A primera vista, la perspectiva venía a reforzar la tridimensionalidad del espacio real y para la actitud natural esto era una clara demostración que

la pintura no era más que el sustituto de la realidad.

Pero si profundizamos en la intención que tuvo el artista para incorporar la perspectiva en sus telas, tendremos que llegar a la conclusión que la perspectiva es un procedimiento inventado por el pintor para proyectar el mundo percibido y no para copiarlo. La perspectiva es una interpretación facultativa de la visión del artista y no una imposición exigida por el mundo percibido. Ella es mucho más que un secreto técnico para imitar la realidad que se daría tal cual a todos los hombres: es la invención de un mundo dominado, poseído en una síntesis instantánea.

Un criterio similar al que se produjo con la introducción de la perspectiva en la pintura ocurrió en el cine, cuando los adelantos técnicos de la cinematografía permitieron introducir el color: para muchos, el film ganaba ahora en "realidad"; reproducía con absoluta fidelidad los objetos coloreados y por ende, el color en el cine volvía a ser un color duplicado que no tenía otra razón de ser que copiar fielmente el mundo real. Pero la verdad es muy distinta: el color en el cine puede o no ser incorporado, su inclusión es facultativa y su valor estético reside en la posibilidad de contribuir a revelar el mundo que el cineasta quiere revelar a través de las imágenes en movimiento.

Por último, las manifestaciones del arte contemporáneo son un testimonio elocuente de que los criterios de la actitud natural son incapaces de aprehender el sentido de las obras de arte actua-

les. Si los aplicásemos, habría que concluir en la crisis del arte, porque este arte "no figurativo" parece haber abandonado el nivel de la vida cuotidiana, como si se hubiera separado del mundo, para constituir un mundo en sí.

¿Qué pensar del arte no figurativo?

En primer lugar, puso en tela de juicio todo lo que la estética tradicional había elaborado hasta entonces y, lo que es más serio aún, dejó perplejos a los espectadores que se enfrentaban ahora a obras en las cuales la tradición figurativa desaparecía.

En segundo lugar fue preciso repensar todo el lenguaje del arte con el fin de interpretarlo con criterios nuevos porque, aparentemente, un nuevo lenguaje parecía haberse introducido en el arte.

En tercer lugar se produjo una oposición irreductible, que aún perdura, entre los que rechazaban y los que aceptaban el arte no figurativo: para estos últimos, el arte por fin había encontrado su propio sentido.

2.1. Confrontación. Merleau-Ponty y Malraux.

Merleau-Ponty alude a este problema en su obra "Signes" (34). a través de una confrontación con las ideas sustentadas al respecto por A. Malraux en su "Psychologie de l'art" (35).

---

(34) Merleau-Ponty M., SIGNES, Paris, Gallimard, 1960, pág. 59 y ss.

(35) Malraux A., LA PSYCHOLOGIE DE L'ART (I. Le musee imaginaire, Skira, 1947; II. La creation

A. Malraux sostiene la tesis de que el arte habría sido incapaz de tomar conciencia de su especificidad durante aquella larga etapa que precedió al arte moderno. En esa etapa el arte habría estado marcado por el prejuicio representacionista u objetivista. En esta perspectiva, al arte diría algo que le es exterior, es decir, objetivamente más allá del arte mismo, ya sea bajo la forma de un mundo sobrenatural (arte sagrado) o natural (Renacimiento).

Afirma Malraux que la concepción moderna del arte —como expresión creadora— corresponde a nuestra época. El arte, a su juicio, está consciente ahora de su autonomía y renuncia a decir un mundo que le sea extraño: el arte es la expresión de un individuo creador.

Merleau-Ponty asume una tesis opuesta a la de Malraux. Según él, no se puede definir la pintura clásica, por la representación de la naturaleza o por la referencia a los sentidos ni la pintura moderna por la referencia a lo subjetivo. No es necesario —dice Merleau-Ponty— abandonar el mundo visible a las recetas de los clásicos ni encerrar la pintura moderna en el reducto del individuo. No se trata de escoger entre el mundo y el arte, entre nuestros sentidos y la pintura absoluta: hay siempre un pasaje entre el uno y el otro.

Para Merleau-Ponty existe un prejuicio que se ha hecho tradicional en la pintura clásica, a saber: que esta pintura, cuando representa, cuando es tan

---

artistique, Skira, 1948; III. La monnaie de l'absolu, Skira, 1950).

convincente como las cosas mismas, es capaz de rivalizar con las cosas visibles gracias a signos que pueden ilusionar; estos signos se imponen a nuestro aparato perceptivo: son naturales.

Luego Merleau-Ponty alude directamente a Malraux —quien reconoce que los pintores clásicos metamorfosean la realidad— para afirmar que si éstos metamorfosean, la pintura clásica no puede definirse como representación y es preciso, por lo tanto, abandonar la oposición entre mundo visible y mundo subjetivo.

Afirmar que el clasismo es la manera natural de ocuparse del mundo, oculta el postulado de una percepción natural, en circunstancias que ella está informada por toda una cultura (*). La pintura clásica no es la copia de un mundo percibido unívoca e intemporalmente, puesto que tal mundo no existe.

Concluye Merleau-Ponty señalando que la pintura denominada figurativa es una creación; si ella es creación no hay razón para decir que la pintura moderna opera un pasaje a lo subjetivo, pues esta idea de subjetividad es discutible. La expresión no es ni puede entenderse como lo subjetivo opuesto al mundo visible: la pintura moderna no es un antimundo, no es una subjetividad soberana frente a un mundo dado a nuestro sentidos. No hay dos términos antagónicos: por una parte, una objetividad

(*) Un ejemplo sugerente es el predominio de la perspectiva estrechamente unida a la cultura del Renacimiento, como medida del universo.

y por otra, una subjetividad. Lo que es primero es el mundo percibido y la expresión participa de ese mundo.

2.2. Otra interpretación. Souriau. Nos parece pertinente hacer mención a las reflexiones de E. Souriau que aborda el mismo problema en su libro "La correspondencia de las artes" (36).

Souriau propone un análisis existencial de la obra de arte distinguiendo cuatro planos o niveles:

a) Una existencia física y material;

b) Una existencia fenoménica, es decir, una apariencia sensible que da al objeto artístico su aspecto irreductible;

c) Una existencia reica o cosal en el sentido que el objeto artístico puede estar en correspondencia (como en el retrato) con los objetos del mundo exterior o bien confundido con esos objetos;

d) Una existencia trascendente, es decir, una irradiación o halo trascendente que es algo que está más allá de la simple presencia de seres que se ofrecen a nuestra percepción.

El problema que nos preocupa, Souriau lo va a abordar a partir del tercer plano existencial, es decir desde la existencia reica o cosal de la obra de arte.

Utilizando la pintura como ejemplo, Souriau va a afirmar que ésta no es sólo un conjunto de man-

(36) Souriau E., LA CORRESPONDENCIA DE LAS ARTES, México, F/.C.E., 1965.

chas cromáticas, sino que ella evoca un ser, una o varias cosas: podemos distinguir un busto, un paisaje, una casa, etc. La noción de cosa, de objeto organizado, contenido en un sistema que forma parte del universo, es una operación normal del pensamiento y no pertenece, ciertamente, a una operación que sea propia y exclusiva del arte.

Sin embargo, afirma Souriau, los fenómenos del color, de la luz, las disposiciones formales en suma, nos hacen evocar una cosa y esta evocación es evidentemente importante en aquellas manifestaciones artísticas llamadas figurativas o representativas; en cambio, en otras como la música y la arquitectura, por ejemplo, esa evocación parece estar ausente.

Aclarando su posición, Souriau propone el ejemplo de "la Gioconda", como representativa del primer grupo: este cuadro —nos dice— representa una cierta persona que ha servido de modelo al pintor; pero ésto no está inscrito en la obra; podríamos ignorarlo y siempre tendríamos frente a nosotros una mujer joven, un retrato de una desconocida; quizás una fantasía, una ficción, una invención pura. Lo que exige el cuadro de nosotros es que aceptemos esta ficción o esta presencia convenida: una joven mujer sonriente ubicada en un espacio determinado.

Este ejemplo del retrato, que podría considerarse un caso particular, Souriau lo plantea también en general: por la pintura se nos propone un mundo; mundo que puede reproducir el mundo real o sustituirse a él; la pintura se nos ofrece en un nuevo plano existencial: el de la cosa o de las cosas repre-

sentadas o presentes sólo por la gracia del arte. El conjunto de estas cosas forma un todo sistemático, autosuficiente, como lo dado y organizado en cosmos. Es el "universo del discurso" —dice Souriau— empleando un término lógico (*).

Este discurso es muy restringido y se limita a todo aquello que exige positivamente la interpretación realista de los fenómenos del cuadro. Sin embargo, dentro de esta limitación hay una gran variedad: en la "Gioconda" vemos el busto de una mujer, pero debemos suponerla completa; está también el lugar e igualmente la extensión temporal, puesto que aprehendemos el transcurso del tiempo, la calma del reposo, el ritmo de la estación.

Es un mundo análogo, hasta cierto punto, con el mundo real; lo suficiente como para que podamos entrar en él con nuestro pensamiento, restituir con el pensamiento los seres de los cuales nos habla: una mujer, un río, una montaña, etc. Pero, un mundo que no nos obliga a respetar todas las leyes del universo real. Nada impide a la pintura proponernos rosas azules, cuerpos humanos volando libremente por los aires, luces fantasmagóricas, etc. La pintura puede, si así lo estima conveniente, ofrecernos una naturaleza muy distinta de la naturaleza real. El único límite es el de no enfrentarnos a seres absolutamente extraños a nuestra experien-

(*) Como se aclara más adelante, en el caso de la Gioconda, el universo del discurso no son las ideas de Leonardo de Vinci sobre la Monna Lisa o sobre su cuadro, sino que es el conjunto de seres dados por el cuadro y aceptados por todos los que lo perciben en su valor representativo.

cia humana, sobre los cuales no podríamos tener ninguna posibilidad de aprehensión.

Souriau concluye sus reflexiones sobre el arte figurativo diciendo que el mundo creado por el artista puede aproximarnos más o menos al mundo real; le compete al artista cuando quiere expresamente evocar la realidad, hacerlo por medios sensibles muy diferentes de su apariencia concreta. No hay ninguna ley de la imitación.

En cuanto al arte no figurativo, Souriau señala que también en estas manifestaciones artísticas se da una interpretación en organizaciones reicas, en cosas, de los datos fenomenales puros. La música, por ejemplo, no es un puro juego de combinaciones cualitativas sino que la sometemos a una serie de interpretaciones, que ponen en juego formas derivadas de nuestro sistema ordinario de percepción de los objetos reales. Siempre hay una correspondencia interpretativa del hecho musical con la estructura del mundo, propia de la representación práctica ordinaria.

Refiriéndose a la arquitectura, Souriau llega a resultados similares: si consideramos una catedral —nos dice— la percibimos como cosa y esta cosa no es una ilusión; ella está presente, es real. Pero es posible discernir en tanto que es obra de arte, por una parte, el plano de un puro juego de fenómenos y, por otra parte, la organización en cosa, en objeto.

Para Souriau, estas artes no representativas, ocupan de manera muy distinta los dos planos: el del fenómeno puro y el de la organización cosal. La

gran diferencia entre los dos grupos de arte que confrontamos es que en las artes figurativas, la organización cosal no toma más que una parte o ciertas partes del "contenido" de la obra, existiendo otras que no conciernen a la obra como tal. En cambio, en las artes no figurativas, la organización cosal concierne directamente a la obra.

Empleando términos metafísicos, Souriau enfatiza la distinción: "es al ser sonata o al ser catedral que son inherentes todos los atributos, morfológicos y otros, que contribuyen a su estructura" (37). Mientras que en las artes figurativas hay una especie de desdoblamiento ontológico, una pluralidad de sujetos de inherencia. Es esta dualidad de sujetos ontológicos de inherencia —por una parte la obra y por otra parte los objetos representados— lo que caracteriza las artes representativas en cambio en las artes no figurativas, obra y objeto se confunden. En otras palabras, hay un grupo de artes donde el universo de la obra implica seres ontológicamente distintos a la obra misma y, otro grupo, donde la interpretación cosal analiza la obra sin suponer otra cosa que la propia obra.

2.3. Una distinción errónea. A nuestro juicio, la distinción que se hace entre arte figurativo y arte no figurativo constituye un error. El arte nunca ha tenido por misión la de figurar la realidad y aún en aquellas obras en que pareciera que lo represen-

(37) Souriau E., op. cit. pág. 141.

tativo, lo figurativo, es la característica fundamental —como las obras del Renacimiento— son una legítima respuesta a una visión del mundo percibido, tal como lo ha señalado con tanta agudeza Merleau-Ponty, donde la utilización de modelos de la realidad concreta es solamente un pretexto.

Por su parte, el arte no figurativo parece haber renunciado a toda naturaleza o realidad preestablecida y nos plantea el problema de cómo entrar en relación con la obra sin la ayuda de hitos referenciales. Desde este punto de vista, el arte moderno ha provocado una crisis, pero surge la pregunta: ¿ha significado esto una crisis efectiva del lenguaje artístico? Creemos que el lenguaje artístico, como todo fenómeno humano, se ha resentido en mayor o menor medida a través del tiempo, pero a pesar de eso se ha mantenido en su esencia invulnerable, intacto, inalterado.

Sin duda, el lenguaje artístico ha evolucionado, pero evolucionar es renovarse y no abandonarse hasta renunciar a ser lo que se es, porque se evoluciona conforme a sí mismo. El lenguaje artístico ha evolucionado, pero ha evolucionado siguiendo el marco cultural de su tiempo y sin perder su carácter irreductiblemente artístico. Esta evolución no es otra cosa que el permanente redescubrimiento del arte.

Los mismos artistas explican su tarea como la de instituir un lenguaje: Chagall nos dice "que la humanidad solicita a la pintura reencontrar la originalidad de su propio lenguaje, a semejanza de los primitivos, de aquellos hombres que, por pri-

mera vez, abrieron la boca para decir su verdad" (38).

Todo el esfuerzo del arte moderno ha sido superar imágenes deterioradas, emanciparse de clichés agotados. En el fondo, hay una búsqueda intensa de rechazar un lenguaje parasitario. No se trata, por lo tanto, de un "anti-mundo".

Sin embargo, no es posible ocultar el hecho que existe la tendencia a aniquilar el mundo visible para reemplazarlo por la "imagen absoluta". Como lo dice el pintor Malevitch: "en mi esfuerzo desesperado de liberar el arte del peso inútil del objeto, me he refugiado en la forma del cuadrado y he ejecutado y expuesto un cuadro que no se componía más que de un cuadrado negro sobre un fondo blanco" —y agrega— "este cuadrado no era un cuadrado vacío, sino la sensibilidad de la ausencia del objeto" (39). Con razón, afirma R. Kupareo, que aquí nos encontramos ante la presencia de una imagen-enigma cuyo sentido es hermético para nosotros (40). Pensamos que debe existir siempre, por muy débil que sea, un nexo entre el arte y el mundo.

En términos semejantes tendríamos que referirnos a aquellos artistas que se inclinan a imitar la abstracción matemática, es decir, abstraer una for-

---

(38) Citado por Seailles G., L'ORIGINES ET LES DESTINEES DE L'ART, Paris, Felix Alcan, 1925, pág. 198.

(39) Citado por Seuphor M., LE STYLE ET LE CRI, Paris, Seuil, 1965, pág. 938.

(40) Kupareo R., EL VALOR DEL ARTE, op. cit. pág. 97.

ma de la materia sensible (círculo, cuadrado, rectángulo, etc.). El arte no se sitúa en el espacio pensado, racionalizado, abstracto de la geometría, sino en el espacio vivido, cencreto de la percepción (*). Al aniquilar lo concreto, el arte se reduciría a un puro lenguaje matemático.

3. Espacio y tiempo en el arte. La obra de arte como creación humana, resultante de la actividad artística del hombre, está inserta en un contexto espacio-temporal determinado; se origina en un tiempo y en un lugar preciso que corresponde a la temporalidad y a la espacialidad de quien la originó, de tal manera que la historicidad de su autor se proyecta en ella.

Desde esta perspectiva, confluyen en la obra de arte todas las características históricas propias de

---

(*) Henri Van Lier en su obra "Las artes del espacio", B. Aires, Casterman, 1959, hace una interesante comparación al respecto, entre el geómetra y el pintor, mostrando cómo el ojo del primero es muy diferente al del segundo. Para el geómetra dos rectas que se cortan permanecen siendo rectas; para el pintor, por el contrario, del sólo hecho de relacionarse, se modifican, dan la impresión de curvarse, según si ellas se atraen o se rechazan. El geómetra define un sólido por la superficie y no considera el peso; al contrario, el pintor percibe en el sólido el peso que engendra una nueva percepción de superficies determinando curvas dinámicas de su forma. En fin, para el geómetra, una figura permanece idéntica cualesquiera que sea su coloración; para el pintor, los colores provocan avances o retrocesos en la profundidad. Podríamo agregar nosotros que el pintor da vida a sus dibujos y es justamente vida lo que le falta al dibujo geométrico.

la historicidad del hombre que es su creador. La obra de arte no es un ser ascéptico, descontaminado de todo signo histórico, sino que por el contrario, participa de ellos; más aún, la historicidad está incorporada a la obra como parte integrante.

La obra de arte es el producto de un quehacer, del tiempo humano de la historia: toda obra de arte es un documento histórico. Ella solicita la intervención del historiador que le asigna una fecha y por ende, una época, haciendo de la obra el producto y la ilustración de su tiempo. En este sentido, la obra es una explicación y una comprensión de una época histórica localizada en un determinado lugar.

Sin embargo, la obra de arte no se limita exclusivamente a un modo de ser histórico, no pretende ser sólo documento, monumento o crónica (*). La obra ciertamente está en el mundo histórico, pero en cierto sentido parece negarlo: no se acomoda enteramente a una existencia contingente y efímera y trata de trascender los límites que el ser histórico le impone: la temporalidad y la espacialidad.

Por eso que la explicación histórica es incapaz de dar cuenta de la obra en su especificidad esencial de obra de arte y escapa a cualquier análisis histórico que, por sí solo, pretenda agotarla. Ella no es una simple evidencia sensible para mostrar

---

(*) Véase nuestro ensayo "Consideraciones sobre la historia y su relación con la crítica artística" en Anales de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. U. Católica. Santiago, 1968.

y explicar la historicidad de una época, de una sociedad o de un hombre.

Sin duda que la obra continúa perteneciendo a la historia durante toda su vida, pero ésta, que ha sido fechada por el gesto creativo del artista, supera su tiempo histórico y su localización espacial porque el acto creador transfigura el tiempo y espacio reales para sugerir un tiempo y un espacio propios, internos, que liberan la obra de los marcos limitados por la continuidad cronológica y la contigüidad espacial.

Hay una ambigüedad en la manera cómo la obra está en el mundo que contrasta con la manera cómo el resto de los seres están en el mundo, sometidos a las vicisitudes del devenir histórico. La obra de arte está en el tiempo histórico y, a la vez, fuera de él creando su propio tiempo interno; se trata de una duración interior a la obra sin relación con la historia, que se revela a la intuición artística, donde la historia está de alguna manera suspendida. No obstante, la obra no puede reivindicar una independencia total: no tiene vida propia más que en y por la historia, por que los hombres que la han creado y los que la contemplan están también en la historia. Ni el artista crea la obra colocándose en una perspectiva ahistórica o supratemporal exilándose del mundo real ni el espectador intuye la obra anulando su propia historicidad. No hay historia humana sin devenir.

Si consideramos la obra en el tiempo cronológico, ella también pertenece al tiempo de las cosas, según su modalidad de cosa en el mundo. En este

tiempo de cosas, la obra de arte se destruye y a veces muere, porque tiene la fragilidad de las cosas. Pero como obra de arte no tiene esa alteridad. Luego, la obra de arte es una cosa y como tal, sometida a la contingencia del devenir, pero como no es un objeto cualquiera supera y trasciende esa contingencia para llegar hasta nosotros: trasciende su condición de cosa oponiendo al tiempo su propio tiempo y al espacio, su propio espacio. Crea un nuevo tiempo y un nuevo espacio en sentido estético o mejor, ;simbólico (*).

3.1. Testimonios (**). R. Kupareo, refiriéndose al problema del tiempo y del espacio, concretamente en la novela, afirma que la novela adquiere rango artístico si el tiempo y el espacio han sido transfigurados, es decir, elevados a una significación nueva que no tenían en la realidad concreta. El tiempo estético muestra la diferencia entre una narración novelesca y una narración histórica. El historiador se limita a relatar los hechos reales con sus personajes, lugares y tiempos concretos. En cambio, para un novelista, los hechos históricos con sus personajes, lugares y tiempos se vuelven un pretexto, un motivo. Se trata de una duración interior de la obra, duración que estructura, en lo íntimo, la obra misma. Tal duración se distingue no sólo de

(*) Véase "el símbolo artístico" en el capítulo II.

(**) Nos limitaremos sólo a algunos testimonios que se refieren a determinadas manifestaciones artísticas ante la imposibilidad de abarcarlas a todas, lo que rebasaría la finalidad de este curso.

la duración externa de las cosas en su fluencia real, mensurable con los relojes, y de la duración de la vida interior (psíquica), sino que se distingue de la duración de los personajes mismos de la novela. La razón de esto es simple: la novela es una unidad compacta y su duración —no la de las páginas— da la "medida" a la duración interior de los personajes y de las cosas.

En cuanto al espacio, R. Kupareo sostiene que el arte va a romper con la continuidad y la homogeneidad del espacio. Pondrá en choque dos espacios (o mejor dos lugares) para sugerirnos un sentimiento nuevo que no se contenía en los espacios tomados separadamente (41) (*).

Estas ideas son ampliadas por F. Sepúlveda quien afirma que "el acontecimiento relatado de-

---

(41) Kupareo, R., EL TIEMPO Y EL ESPACIO NOVELESCO, Aisthesis Nº 3. La novela y sus problemas en Chile. Revista chilena de investigaciones estéticas. Santiago, 1968, págs. 11 y ss.

(*) Los teóricos de cine han elaborado la teoría del asincorismo fílmico en relación al espacio fílmico, para distinguir con ello el film de lo que es pura y simplemente reportaje fílmico. El choque o diálogo entre los espacios (lugares) fílmicos ofrece una sugerencia nueva, lo que no ocurre en los espacios tomados aisladamente. Llevada esta teoría a la novela, podemos hablar de un asincorismo novelesco, que se produce ya sea por el choque entre dos espacios (o lugares) o bien entre un lugar y un tiempo.

La teoría precedente se aplica también, en relación con el cine, al contrapunto imagen-sonido e imagen-color originando el asincronismo fílmico que permite valorar estéticamente el sonido y el color en el cine, porque su simple sincronización con la imagen fílmica no constituye un elemento verdaderamente creador. Este asincronismo aplicado a la pintura origina el asincronismo cromático para destacar el valor estético del color en su carácter de símbolo artístico y no de mero signo al servicio de la representación.

be dar una sugestión, apuntar a un más allá de lo que naturalmente es y para ello necesita que los elementos que entran en la acción —personaje, tiempo, espacio— también deben estar elaborados, o sea, deben incorporarse a la acción, cooperar sugestivamente a ella. Y todo esto porque la obra que aspira a ser arte debe reunir ciertas condiciones técnicas y apuntar a ciertos valores trascendentes, y que para que algo pueda tener trascendencia, aspirar a la subsistencia a través del tiempo y del espacio, debe tener cierta organización, cierta elaboración que la eleven sobre un hecho vulgar, anodino. De lo que se trata en el análisis de una novela es de examinar si los materiales con que está construída son materiales elaborados, profundizados, o si están al natural. Si entre acción, personajes, tiempo y espacio hay integración, incorporación, unión en una unidad y nivel superior a lo naturalmente dado. Si el novelista intuyó en los múltiples acontecimientos de la vida, un valor más trascendente, hondo y permanente que superara lo natural, físico-psíquico y si fue capaz de intuir en el espacio la potencialidad simbólica que esconde, y si el tiempo fue moldeado como entidad superior, como una duración aprehensora y sugestiva de fuerzas simbólicas" (42).

En esta misma dirección se orientan las reflexiones de R. Ivelic, quien nos dice que el acontecimiento novelesco está en directa relación al

---

(42) Sepúlveda F., BASES CRITICAS PARA UNA VALORACION DE LA NOVELA CHILENA, 1ª parte. Aisthesis Nº 3, op. cit. págs. 46 y ss.

problema del tiempo y del espacio: "la duración de los distintos episodios expresan el tiempo interior de los personajes y lo enmarcan en un espacio que participa de la idea encarnada en la obra. No es la temática, no es el argumento, no es la psicología de los personajes los que hacen, por sí mismos, que una novela sea valiosa, sino el enriquecimiento significativo de su tiempo y espacio —reflejo de la naturaleza simbólica del acontecimiento— para que el desierto florezca y los minutos se vuelan fragancia de eternidad; para que nos sugieran, detrás de lo transitorio y pasajero, las inmutables esencias accidentales humanas: tristeza, alegría, ilusión, odio, amor..." (43).

Como podemos apreciar, los autores citados ponen de manifiesto que el tiempo y el espacio en la novela, no son sólo un marco, sin otro significado que la natural sucesión de los acontecimientos y la simple ubicación de sus personajes, sino que la novela es la creación de un mundo, subsistente en sí, con su organización, con su pulso interno, con una vitalidad propia que se expande por todas partes a través de un ritmo único y variable como lo es la vida humana que la novela prolonga, desapropiándola de sus signos contingentes y de su transitoriedad histórica.

Los testimonios precedentes podrían hacernos pensar que el tratamiento del tiempo y del espacio en la novela resulta posible porque el acontecimiento exige la sucesión temporal de los hechos y su

---

(43) Ivelic R., ibid, 2ª parte, págs. 71 y ss.

inserción en un lugar o lugares definidos. Si se dan ambas coordenadas, el novelista tendrá la posibilidad de re-crearlas con fines artísticos. Pero, ¿qué ocurre con aquellas manifestaciones artísticas donde no parece tan clara la presencia de esas coordenadas?

Veamos el caso del cine. También en el cine hay un replantamiento del tiempo y del espacio con fines artísticos.

F. Sepúlveda y J. L. Villalba se refieren a ello: "el cine, al plantear el movimiento, en sus componentes de espacio y tiempo, abre el camino a un tratamiento sígnico —nosotros diríamos simbólico— de ambos. El acontecimiento se sitúa y se replantea de manera diferente. Podemos apreciar la fisonomía del hombre en primeros planos, plenos de riqueza psicológica. Se ha replanteado y observado inagotablemente el gesto humano en una proporción espacial no acostumbrada. Hemos visto también tiempos nuevos, reveladores de conflictos no captables cotidianamente: el crecimiento en segundos de una planta que busca afanosamente el sol o la reversibilidad del tiempo yendo del presente al pasado. El cine muestra que el tiempo no tiene un solo orden (cronológico) sino tantos cuanto pueda concebir y estructurar la capacidad humana; que su densidad y realidad son controlables y modificables (racontos, flash-back, sobrefundidos, movimientos de cámara, ruido, música, etc.). También muestra que el espacio no tiene una perspectiva única sino muchas y que algunas son creadoras de forma, reveladoras de ser, y otras, merodeo

banal. El espacio puede ser una fuerza, un personaje susceptible de plegarse o contradecir, permanecer indiferente al acontecer humano, que ocumulándose puede tornarse asfixiante, que organizándose puede ser liberador, que en diagonal puede ser desequilibrante, que en espiral puede ser laberíntico; que puede ser instrumento moldeable o realidad irreductible" (44).

De tal manera que espacio y tiempo en el cine no son simplemente el fondo neutro en el cual se desplaza en una duración determinada la figura sino que son, a la vez, fondo y figura o definitivamente figura, protagonizando nuestra condición existencial en su calidad de símbolos artísticos.

Traslademos ahora el análisis a la arquitectura (*): ¿qué papel juega en ella el tiempo y el espacio?

La arquitectura, en cierta manera, nos permite liberarnos de la continuidad temporal y de la homogeneidad espacial, porque la arquitectura es, en el fondo, la expresión del anhelo de liberación del hombre: ella nos libera del espacio re-creando un "orden espacial". Al mismo tiempo, la arquitectura quiere vencer la continuidad temporal: no se trata de un tiempo cronológico —el tiempo necesario para recorrer el edifición— sino de un tiempo

---

(44) Sepúlveda F. y Villalba J. L. EL CINE, Aisthesis Nº 6. La educación por el arte y sus problemas en Chile, Santiago 1971.

(*) Véase de Kupareo R., "Filosofía de la Arquitectura", Aisthesis Nº 4. La Arquitectura y sus problemas en Chile. Santiago, 1969.

estético, como ya lo reiteramos. El hombre que contempla el edificio (más allá del tiempo cronológico que pueda permanecer en él) mirándolo desde diversos puntos de vista, crea, por decirlo así, la cuarta dimensión: comunica al edificio su realidad existencial. El espacio arquitectónico es un espacio transfigurado; no es sólo el recinto que habitamos en su carácter puramente concreto- práctico, sino un espacio creado que revela la humanización permitiéndonos vivir integralmente dicho espacio. Por el contrario, cuando simplemente se alinean espacios según su utilidad práctica y luego se los somete a un barniz estilístico, nos encontramos con un desconocimiento de lo que significa la esencia misma de la creación espacial. Si la arquitectura es creación afectiva de un nuevo espacio para el hombre, es preciso crear "la vida en el espacio" y no reducir al ser humano en espacios que lo compriman, lo aprisionen y no le permitan desarrollar su ritmo vital (45).

Este imperativo que le exigimos a la arquitectura deriva del hecho de crear un medio "artificial" en oposición al que nos da el medio natural y cuyo sentido tiene un sólido fundamento que está enraízado en nuestra condición original: somos conciencias encarnadas que nos constituímos en un mundo como "seres-en-el mundo". Por eso percibimos y vivimos el espacio arquitectónico como ex-

---

(45) Ivelic M., EL LENGUAJE ARQUITECTONICO, Aisthesis Nº 4, op. cit.

presión de un aspecto de nuestra encarnación que dicho espacio prolonga (*); si fuésemos conciencias puras frente al mundo, no tendríamos necesidad de prolongarnos en él: el mundo nos sería extraño, indiferente o ajeno (**).

(*) Véase "la obra de arte como encarnación" en el Capítulo I.

(**) Sugerimos la siguiente bibliografía para completar el panorama de todas las artes respecto al problema del tiempo y del espacio:

Danza: Sepúlveda F., "La Danza", Aisthesis Nº 6, op. cit.

Música: Moser, "Teoría general de la Música, México, U.T.E.H.A. 1966.
Brelet G., Esthétique et Création Musicale", P.U.F. París, 1947.

Poesía: Kupareo, R. "Creaciones Humanas. La Poesía", Centro de Investigaciones Estéticas. U. Católica, Santiago, 1965.

Escult.: Van Lier H. "Las artes del espacio", op. cit. Struppeck J., "The creation of sculpture", N. York, Henry Holt and Co., 1952.
Read H., "The art of sculpture", N. York, Pantheon Books, 1956.

Teatro: Kupareo R. "Creaciones Humanas. El Drama".Santiago, 1966. "El teatro y sus problemas en Chile" en Aisthesis Nº 1, Santiago, 1966.

Pintura: Mouloud N., "La peinture et l'espace", París, P. U. F. 1964.
Huyghe R., "Les puissances de l'image", París, Flammarion, 1955.

CAPITULO CUARTO

La Clasificación del Arte

1. ¿Por qué clasificar? Croce Para algunos, clasificar en arte es absurdo, porque consideran que esto corresponde exclusivamente a las ciencias y no al arte que es un valor enteramente diferente de las ciencias.

Entre quienes sustentan un criterio opuesto a todo intento de clasificación, cabe destacar a B. Croce (1866-1952) cuyos argumentos nos parece importante considerar.

Sostiene Croce que las artes no tienen límites estéticos y no se justifica el hecho de una clasificación: "desde el momento que las artes no tienen límites, no son determinables exactamente ni filosóficamente distinguible" (46).

---

(46) Croce B., ESTETICA, B. Aires, Nueva Visión, págs. 200.

En la época que Croce publica su "Estética" (1902) se habían formulado y sistematizado una serie de clasificaciones del arte que obedecían a criterios muy dispares, y en la mayoría de los casos, injustificados. No cabe duda que Croce reaccionó violentamente contra ellos hasta el extremo de ser lapidario en su juicio: "todos los volúmenes de clasificaciones y sistemas de las artes podrían ser quemados sin daño alguno" (47).

Si pasamos somera revista a algunas de esas clasificaciones nos encontramos en verdad con resultados sorprendentes y paradojales. En la tradición alemana, por ejemplo, a partir de Lessing (1846-1912) tenemos la dicotómica división entre artes del espacio y artes del tiempo, distinción que Herbart va a utilizar de un modo singular: según él, la música religiosa era simultánea, la música de cámara sucesiva, así como la poesía clásica era igualmente simultánea y la romántica sucesiva. Por su parte E. von Hartmann introdujo un nuevo criterio al distinguir entre las artes de la percepción y de la imaginación, ubicando en la categoría de la imaginación sólo a la poesía que, de este modo, quedaba separada de las demás. Por su parte, la tradición estética francesa no quedó al margen y se escribieron muchas páginas sobre el "sistema de las artes". Así por ejemplo, contra la atribución exclusiva del carácter estético de los así llamados "sentidos nobles" (vista y oído) que habían sido privilegiados desde Platón en su "Hipias Mayor", Guyau

(47) Ibid, pág. 201.

reivindica la esteticidad de los "sentidos inferiores" (tacto, olfato y gusto) y por supuesto que en el ambiente del naturalismo del siglo XIX, ello no carecía de valor. Ch. Lalo extrema la nota al incluir en su clasificación de los géneros artísticos: el erotismo, la gastronomía y la perfumería (48).

Es indudable que la hostilidad de Croce era, desde esta perspectiva, muy justificada. Sin embargo, hay otra causa más profunda y definitiva que es preciso considerar y que deriva de la propia concepción del arte elaborada por él.

Según Croce, la errónea teoría sobre los límites de las artes singulares debe atribuirse a la confusión entre expresión y exteriorización física de la expresión; de aquí deriva que se planteen interrogantes como: ¿cuáles son los límites de cada arte? ¿cuáles son los límites entre la pintura y la escultura? Rechaza categóricamente estas interrogantes porque, para él, la diversidad de las artes no es otra cosa que diversidad de las formas destinadas a exteriorizar la expresión artística y de ningún modo diversidad intrínseca, como si ésta dependiera de las imágenes y expresiones que cada forma artística estaría en condiciones de elaborar según sus propios medios (colores, sonidos, tonos, líneas, etc.). Croce proclama que el arte es uno y expresa la totalidad de las impresiones a las que es susceptible el espíritu humano, sea cual fuere el objeto artístico al cual se confía la comunicación. Croce

(48) Lalo Ch., FORMES DEL ART, FORMES DE'L ESPRIT en Journal de Psychologie, París, Presses Iniversitaires de France, Junio 1951, págs. 28 y ss.

dirá que la imagen nace en el alma del artista con la predisposición a confiarse para su fiel reproducción a éste o aquel objeto, el único que es cabalmente apto para promoverla de una manera adecuada.

Esta tesis de Croce es objetable porque si recordamos lo dicho en capítulos precedentes (*), se advierte que él no considera que el arte creativo implica el gesto, el acto físico, la operación. Atribuye a la expresión un carácter puramente ideal: la expresión reside por completo en el interior humano. La obra de arte posee una concretización sensible, pero se trata de una sensibilidad ideal, realizada en una pura presencia mental. Aquí reside, a nuestro juicio, la principal objeción porque la obra es para Croce un sistema de signos ideales que, cuando se materializa, sólo constituye un proceso accidental. De este modo, obviamente debe descartarse como extrínseco el problema de los medios de expresión y por ende, el proceso técnico por el cual se realiza.

Es esta dimensión ideal de la expresión la que impide que Croce haga distinciones y de ahí su afirmación de la unidad de las artes.

¿Qué es lo que impide a Croce reconocer, como intrínsecos a la expresión, los medios con que ella se manifiesta?

Lo que impide este reconocimiento es el hecho de que la expresión no es más que una sensibilidad ideal —como dijimos— que no posee necesaria-

(*) Véase "el arte como expresión" en el Capítulo I.

mente realidad material. Si Croce admitiera esta materialidad de la expresión tendría que reconocer los diversos modos y medios de la expresión y, por lo tanto, la posibilidad de distinguirlos. Fiel a su concepción idealista, acepta que las percepciones se distingan y se excluyan entre sí; una cosa es ver y otra oír. Pero las sensaciones intuitivas que constituyen la obra de arte, se fusionan o se agrupan continuamente, porque pertenecen a una sola dimensión ideal. Esto le permite afirmar que en un verso, quien tenga sentido artístico, encontrará reunido musicalidad, pintura, fuerza escultórica y estructura arquitectónica e igualmente, en una pintura, que no es nunca una cuestión de ojo sino siempre de alma, y en el alma no se manifestará jamás como color solamente, sino también como sonido y palabra.

¿No estamos aquí muy serca de las fronteras de la estética psicológica de la Einfühlug? (*) La unidad y coherencia que reclama Croce a la expresión artística estaría dada por una proyección de nuestra propia subjetividad a las cosas, para lograr finalmente investirlas de nuestra propia personalidad.

El idealismo subyacente de la estética croceana impide valorar en su plenitud los medios expresi-

---

(*) T. Lipps (1851-1914) desarrolla la teoría de la Einfühlung, conocida como la teoría de la proyección sentimental, en la cual el valor estético y la experiencia estética implican transferir a la obra los sentimientos del sujeto.

vos de los que se vale el artista en la creación de su obra y, obviamente, no pueden ser considerados como legítimos fundamentos para intentar la distinción entre las artes y consecuentemente, punto de partida para una clasificación coherente.

Pensamos que clasificar en arte es perfectamente posible y tiene innegable importancia, no sólo desde el punto de vista teórico, sino también por razones prácticas, porque permite responder a la interrogante de saber si cada arte debe conservar la pureza de su medio expresivo, si es posible que esos medios entren en relación a través de una interacción entre las artes y, en fin, porque desde la perspectiva del espectador, éste tendrá la posibilidad de superar las habituales ambigüedades terminológicas de las clasificaciones corrientes, especialmente en lo que dice relación con los "géneros artísticos", como si en el arte hubiese géneros y especies a la manera de los seres que clasifica las ciencias. Reconocemos la unidad del arte —como Croce— pero por otras razones: la unidad del arte se fundamenta en el hecho que éste, a través de sus medios expresivos, revela al hombre en su condición humana permanente; en este sentido, podríamos hablar impropiamente de un género. A la vez, esta "unidad genérica" se enlaza con la indisoluble unidad de la expresión creadora con sus medios expresivos: la expresión y el medio expresivo se confunden para constituir la obra de arte.

2. ALGUNAS CLASIFICACIONES TRADICIONALES.

2.1. Criterios metafísicos y éticos. En la Antigüedad clásica, Pitágoras por ejemplo, más que dejar una clasificación, formuló una jerarquía en la cual la música aparece ocupando un lugar privilegiado: su papel era explicar la relación entre el hombre y el Universo. Como toda la armonía se funda en los orbes celestes, de acuerdo a la concepción cosmológica pitagórica, el mundo y las acciones humanas son imitaciones de la armonía del mundo celeste. La música, como expresión de la armonía y de los números es como el vínculo entre el hombre y el mundo celeste.

Platón también jerarquiza, rebajando el valor de ciertas manifestaciones artísticas y valorizando otras. Critica a los poetas líricos que se alejan de la Verdad y, por consiguiente, de la Belleza. El desconfía de los poetas porque son imitadores de los fantasmas y no alcanzan jamás la realidad, aunque sus ficciones tengan por objeto la verdad. De todas las artes, la música es la única que encuentra el beneplácito a los ojos de Platón por sus posibilidades educativas: hay implícito un criterio ético de valoración (*).

Aristóteles, por su parte, fue el primer filósofo que dejó un tratado aparte sobre el arte y la be-

(*) Véase "prejuicios tradicionales" en el capítulo I.

lleza titulado "Poética", limitando su objeto inmediato a la poesía épica, a la tragedia y a la comedia. A la música sólo alude como algo accesorio de la poesía; igualmente la escultura y la arquitectura quedan fuera de la finalidad de ese tratado. En otras obras se refiere ya sea a la música o a la pintura, pero no hay una investigación sistemática, como la que aporta su "Poética". Tampoco se aprecia en Aristóteles una verdadera clasificación, sino más bien una jerarquía de las artes, aproximándose a Platón en lo que se refiere al criterio moralizador y educador que aportaría el arte.

Los criterios de los filósofos mencionados, están basados en consideraciones ajenas al arte mismo; el arte no es examinado desde sí mismo para explicitarlo en su propia riqueza ontológica y axiológica, sino que a partir de una visión ya estructurada del mundo a la cual el arte debe someterse.

La Edad Media no nos ofrece mayores novedades dignas de consideración y basta recordar que las artes fueron incluídas en una clasificación en la cual se confunden con otras disciplinas. Dicha clasificación estaba dividida en siete ramas: el trivium y el quadrivium. El primero abarcaba las llamadas "artes teóricas": dialéctica, lógica y gramática y el quadrivium comprendía las "artes poéticas y las artes prácticas": aritmética, geometría, música y astronomía.

Con mayores o menores variaciones, estos criterios basados en una jerarquía de valores entre las artes, será una constante en la historia de la estética y aún, pensadores más próximos a nosotros no

variarán estos criterios. Recordemos de paso a Schopenhauer ("El mundo como voluntad y como representación") quien, consecuente con su irracionalismo, considera a la música como la menos intelectual y la que expresa mejor la esencia del mundo, el querer-vivir inconsciente.

2.2. La clasificación de Kant. La clasificación que Kant propone en la "Crítica del juicio" (49) se basa en un principio fundamental: la expresión. Para él, la expresión por excelencia es el discurso en cuanto comunica a la vez, pensamiento, percepción y sentimiento a través de tres modos de expresión que se enlazan entre sí: palabra, gesto y modulación o acento. Fundándose en esta analogía divide las bellas artes en: artes de la palabra, de la forma y del juego o sensación. En las artes de la palabra incluye Kant a la oratoria y a la poesía; en las artes de la forma ubica a la arquitectura, pintura y jardinería y en las artes del juego de las sensaciones ubica a la música.

Luego Kant plantea lo que podríamos llamar una interacción de las artes, al afirmar que la poesía puede estar unida a la música, en el canto, pero éste, a su vez, se enlaza con una exposición pictórica (teatral) en una ópera, y el juego de las sensaciones, la música, con el juego de las figuras en el baile. Según Kant, en estas "uniones" el arte bello es aún más artístico.

---

(49) Op. cit. págs. 326 y ss.

Finalmente, Kant compara el valor estético de las artes entre sí, aproximándose de esta manera a una clasificación lineal. Asigna a la poesía el primer lugar: "la poesía juega con la apariencia que provoca a su gusto, sin por eso engañar, pues declara su ocupación misma mero juego. . ." (50). La pintura había sido calificada por él como arte de la semejanza sensible y la plástica, en la que incluía a la arquitectura y a la escultura, las califica de artes de la verdad sensible. Sin embargo, la forma de la escultura es una "apariencia" como puede serlo la de la pintura, sólo que menos adaptable y tanto menos ideal. La pintura, por lo tanto, es de categoría superior (*). En cuanto a la música, Kant la ubica jerárquicamente después de la poesía, porque desde el punto de vista de su "encanto y movimiento del espíritu es la que sigue más de cerca a las artes de la palabra; sin embargo, desde la perspectiva del juicio de la razón, debe ser considerada con menos valor que cualquier otra de las bellas artes porque el juego de pensamiento que existe en derredor, es meramente el efecto de una asociación mecánica. En consecuencia, el contenido esencial de la música es pobre a pesar de lo que tiene de grato, encantador y emotivo" (51).

¿Qué conclusiones nos merece la clasificación que Kant propone?

El principio del cual parte Kant reviste la ma-

---

(50) Ibid., pág. 331.

(*) Esta gradación nos prepara para la serie de las artes según el pensamiento hegeliano.

(51) Op. cit. pág. 332.

yor importancia: la expresión, aunque sea por analogía, es un aporte muy significativo. Lamentablemente, los modos de expresión del lenguaje (articulación, gesticulación y modulación) que él reconoce como enlazados en el hablar humano, los separa y distingue para especificar cada arte que sólo es relacionada con alguno de esos modos de expresión. Al elaborar una clasificación por analogía con la expresión hablada, no reconoce que el arte es también expresión y que la palabra artística no es sólo palabra, sino también gesto y modulación.

En cuanto a las artes que incluye en cada división, es necesario objetar el rango artístico que confiere a la oratoria y a la jardinería. La primera está evidentemente dominada por un criterio práctico y en cuanto a la segunda, en la medida que Kant concibe el arte como un mero juego que le permite incluirla como una especie de pintura, debemos rechazar el principio y la consecuencia. Aquí se manifiesta la sujeción de Kant al formalismo moderno, cuya paternidad le corresponde. Se aplica a la letra el principio de "una finalidad sin fin", como lo es el juego. La jardinería no puede considerarse como verdadero arte y habría que ubicarla, valorativamente, en la ornaméntica, porque aunque sirve a fines prácticos, no es una expresión puramente práctica.

En cuanto a la jerarquía que establece entre las artes, hay implícito un criterio moral, en cuanto a que el arte no se concibe sino como símbolo de lo moral, como lo señala taxativamente, al afirmar que "las bellas artes deben ser puestas en relación

con las ideas morales". No olvidemos que este criterio moral es básico en el sistema kantiano y en la "Crítica del Juicio" encuentra justamente el enlace entre dos mundos autónomos y aparentemente incomunicados: el de la razón pura y el de la razón práctica (*).

2.3. La clasificación de Hegel. El punto de partida para comprender a Hegel (1770-1831) en sus reflexiones en torno al arte, lo da su sistema filosófico general.

Su filosofía parte del principio de que existe una única realidad: la Idea o Espíritu Absoluto. Esta realidad no es estática, sino esencialmente dinámica, constituyendo todas las cosas por el proceso dialéctico de la tesis (espíritu), antítesis (naturaleza) y síntesis (espíritu objetivado). Esta realidad única e infinitamente variable, la capta el hombre mediante la intuición intelectual. Tanto esta intuición como el proceso netamente lógico con que Hegel dice que evoluciona el mundo, las cosas, la historia, muestran cómo en esta nueva filosofía idealista ha desaparecido el abismo entre pensamiento y realidad objetiva (espíritu y natura-

(*) En la "Crítica de la Razón Pura", Kant había establecido la inaccesibilidad de la inteligencia pura a la realidad objetiva tal como es en sí (nuómeno), quedándose sólo en el conocimiento del fenómeno o apariencia. En la "Crítica de la Razón Práctica" muestra cómo el acceso a la realidad de las cosas en sí, se logra por un camino distinto al intelectual: el camino de la moral (propio de la "razón práctica") donde se encuentra con un hecho irrecusable: el imperativo categórico.

leza), de tal suerte que son una misma cosa: el mundo es nuestro pensamiento y nuestro pensamiento el mundo.

En este contexto filosófico, el arte no tiene otra finalidad que ofrecer a la percepción sensible la verdad, tal cual está en el espíritu, la verdad en su totalidad conciliada con el mundo objetivo y visible. Ahora bien, en tanto que esta totalidad debe manifestarse en la esfera de las representaciones reales del arte —como manifestación de la Idea— debe desarrollarse en una serie de momentos distintos, mediante diversas formas que afectan el fondo mismo del arte, en su desarrollo total. Las formas que el arte asume para manifestar lo absoluto en su verdad son: la forma simbólica, la clásica y la romántica.

El arte simbólico, en lugar de establecer la identidad del fondo y de la forma, no ofrece más que una manifestación exterior que revela sólo la afinidad de los dos elementos; sólo indica de manera alusiva la significación íntima y el contenido que debería expresar. El arte clásico, por el contrario, responde a la representación de lo absoluto, manifestado en la realidad exterior, libre, independiente, en el seno de esta forma. Mientras que el fondo del arte romántico, lo que determina también su forma, es la subjetividad, el alma, el sentimiento (52).

En base a este principio de división, se organiza el sistema de las artes particulares: arquitectura,

(52) Hegel, ESTHETIQUE, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, 6ª edición.

escultura, pintura, música y poesía, primordialmente diferenciados entre sí, por los vehículos sensibles de los cuales se valen. Todas ellas se presentan dentro de cada una de las tres formas de arte progresivas, o sea, la simbólica, la clásica y la romántica.

Pero aun cuando todas las artes particulares se presentan en cada época, sucede sin embargo, que cada vez que se presentan, una o más de ellas tiene una categoría privilegiada, que depende de la coincidencia de su tendencia especial con el espíritu de la época. Así para la forma de arte simbólico, la arquitectura es central o característica; para la forma de arte clásico lo es la escultura y para la forma de arte romántico, de conformidad con su mayor movilidad y variedad, lo son las tres artes restantes: la pintura, la música y la poesía, pero la poesía es, sobre todas, el arte romántico central.

El progreso de estas formas históricas del arte está en íntima relación con el proceso dialéctico al que aludíamos y que, en términos simples, se puede explicar de la siguiente manera, a partir de la necesidad universal del hombre de marcar el sello de su ser interno en el mundo exterior para reconocerse a sí mismo en él: la forma de arte simbólico deriva de los primeros intentos del espíritu en su búsqueda de expresión sensible; dichos intentos aún incipientes pueden considerarse como ensayos para alcanzar la verdadera armonía entre ambos términos. El resultado no es más que un modo de representación aún exterior el uno al otro. La obra de arte sólo es capaz de ofrecer un simple

reflejo del espíritu: hay una búsqueda de expresión pero sin lograr la expresión adecuada. En la forma de arte clásico, el elemento espiritual o interior está presente y visible en la apariencia corporal inmanente al espíritu. La forma determinada por el fondo es la propia figura humana penetrada por el espíritu. La forma de arte romántico, por su parte, está llamada a representar el alma en su concentración interior o subjetiva, liberada de su existencia corporal, para replegarse en sí misma. Pero como aquí hay tres manifestaciones artísticas, Hegel procede a jerarquizarlas: en este repliegue interior, la pintura no puede zafarse de la apariencia visible y tiene menos privilegio que la música, la cual tiene por elemento propio el interior mismo, el sentimiento invisible o sin forma, pero aún conserva el sonido como valor en sí. En cambio la poesía es el verdadero arte del espíritu, el que se manifiesta realmente como espíritu, porque la palabra es la única capaz de expresar el mundo interior del alma y, por lo tanto, se muestra como el arte universal por excelencia (*).

A modo de conclusión, debemos decir que la filosofía en que se sustenta la clasificación de Hegel, adolece de aquellos errores que deben criticarse al idealismo absoluto. Para él, la Idea es la única

(*) Nos hemos explayado en el pensamiento de Hegel porque tenemos que reconocer que lo fundamental en cuanto a la reflexión estética se refiere, hasta el siglo pasado, ha sido dicho por él. Sin duda que Kant abrió el camino, pero ha sido Hegel quien ha dado un cuerpo más definitivo. Aún después de él, no hay esteta que haya dejado de considerar sus ideas y recibir su influencia. Conocer a Hegel es conocer las líneas fundamentales de la estética moderna y contemporánea.

realidad total, y en esta concepción, el mundo, las cosas, el arte, quedan reducidos a meros modos o manifestaciones de Ella. El arte deja de tener consistencia propia para ser absorbido por el espíritu; en último término, la unidad se efectúa a costa de la desaparición de uno de los términos: el elemento sensible que, al fin y al cabo, no es más que un simple medio para que se manifieste el espíritu. El símbolo, tal como lo hemos analizado, desaparece y el acto de encarnación no tiene sentido frente al repliegue del espíritu en sí mismo. De igual modo, la riqueza expresiva del acto creador al quedar encerrada en un absoluto desprovisto de resonancias sensibles, se transforma en un acto desencarnado.

En cuanto a su clasificación propiamente tal, nos parece de la mayor importancia las diferencias que Hegel establece entre las artes, desde el punto de vista de los vehículos sensibles que ellas utilizan: "en la pintura, la materia, obscura por sí misma, tiene en sí su elemento interno: la luz; ella extrae de sí misma su claridad y su obscuridad. La combinación de la luz y de la obscuridad, es el color. En la música, su elemento físico es el sonido y en la poesía es la palabra" (53). Estos son, a juicio de Hegel, los medios de expresión propios de cada una de esas artes.

---

(53) Hegel, op. cit. pág. 90.

3. CRITERIOS BASADOS EN CONSIDERACIONES ESPECIFICAS.

3.1. En los materiales utilizados. Según este criterio, sería posible explicar la existencia de variadas artes y especificarlas según los materiales que cada cual utiliza. Sin negar en absoluto que la diversidad de materiales tiene particular importancia y es muy visible en el arte, sin embargo, el criterio es insuficiente para intentar una clasificación. El argumento que destruye por su base este criterio es el siguiente: es imposible asignar a cada arte un material que le sea propio y característico y más aún, una misma actividad artística utiliza distintos materiales como lo demuestra la experiencia. ¿Cuál sería el material específico de la escultura: la piedra, el mármol, la madera, el bronce...? A mayor abundamiento, la propia arquitectura incorpora esos mismos materiales que utiliza la escultura. Por otra parte, a cada momento se están utilizando nuevos materiales que abren insospechadas perspectivas al artista y, por cierto, las posibilidades actuales que ofrece la tecnología permiten suponer una variedad indefinida de nuevos materiales.

El empleo de tal o cual material implica el dominio de parte del artista de una técnica determinada que bien podría constituirse en otro criterio para diversificar y clasificar el arte. Pero si bien los materiales como las técnicas están íntimamente

incorporados al quehacer artístico, detrás de ellos está el artista, que seleccionará el material y utilizará la técnica adecuada de acuerdo a su visión, a su intuición original.

La noción del arte no está ligada única e indiscutiblemente a la naturaleza de los productos. Por esta razón, todo enfoque que considere estos productos en términos de uso y consumo es, por definición, inadecuado.

3.2. En la simultaneidad o la sucesión. Este criterio establecido por Lessing —como tuvimos oportunidad de señalarlo— sigue teniendo amplia acogida: la distinción entre artes del tiempo y artes del espacio es de uso frecuente y muy generalizado.

Aparentemente esta distinción parece imponerse. En efecto, artes como la arquitectura, escultura y pintura ocupan en el espacio, un lugar y dimensiones precisas; mientras que otras como la música y la poesía, no ocupan ningún lugar preciso ni tienen dimensiones mensurables, salvo en la duración de sus partes constituyentes.

Al respecto, es preciso que nos remitamos al problema de la transfiguración del tiempo y del espacio que vimos en el capítulo anterior. Como lo explicamos, esta tajante distinción entre artes del tiempo y artes del espacio no tiene sentido, porque tanto el tiempo como el espacio tienen un rol esencial en la totalidad de las manifestaciones artísticas.

3.3. En la capacidad estética de los sentidos. Según este criterio, existen artes que son percibidas a través de la vista como la pintura, la escultura y la arquitectura y otras son percibidas por el oído como la música o la poesía, o bien, reúnen ambos sentidos como el cine y la danza. Quienes sustentan esta posición, sostienen que sólo estos dos sentidos tienen un carácter estético.

¿Sólo estos dos sentidos participan en la percepción de la obra de arte?; ¿No hay ningún lugar para el sentido muscular o cinético, de tanta importancia en la danza, en la escultura, en el teatro?

Este problema se aclara, si consideramos que no se trata en el plano fenomenal, del arte de sensaciones (en el sentido psicológico del término) como pura visualidad o pura audición, sino que compromete corporalmente al ser humano integrando a su percepción aquellos sentidos que habitualmente se consideran "anestéticos" para emplear el término introducido por Ch. Lalo. En la percepción artística no hay una simple relación externa entre sonido-audición o color-visión, sino una relación interior de significación, de tal manera que no basta una conformidad hacia ciertas formas auditivas o visuales que el oído o el ojo se encargarían por sí solos de establecer. La percepción es mucho más global de lo que se cree y en la percepción de un volumen escultórico, por ejemplo, no sólo está comprometida la vista, sino también el tacto aun cuando no sea estimulado por el contacto directo con el

objeto e igualmente la sensación cinética, aun cuando no actúe directamente y sea sólo virtual.

La percepción de una cualidad sonora o una cualidad colórica o una cualidad volumétrica en relación con el arte, no es un puro fenómeno sino una atmósfera, cuyo sentido compromete al hombre integralmente.

4. CRITERIOS ACTUALES DE CLASIFICACION.

La estética actual no ha renunciado a su interés de precisar los límites de cada arte y distinguir lo que especifica a cada una. Por otra parte, se manifiesta un deseo creciente de establecer interacciones entre las artes que conduzcan a una estética comparada, de innegable interés en el estudio del arte contemporáneo, donde se aprecia de parte de los artistas una inquietud por orientar su quehacer hacia todos los ámbitos de la creación artística e integrar los distintos medios de expresión en una misma obra a través de la colaboración simultánea de los artistas.

4.1. La clasificación de Souriau.

El procedimiento empleado por Souriau (54) se puede considerar como un análisis fenomenológico; conduce su investigación sobre la obra de arte separando de ella, para analizarlas, las diversas dimensiones o planos de

(54) Souriau E., La correspondencia de las artes, op. cit.

existencia. Vimos que Sourieau (*) distinguía varios modos de existencia: existencia física (el objeto material); existencia fenoménica (especificación cualitativa sensible); existencia reica a cósica (constitución y significación del objeto) y una existencia trascendente (valores extra-estéticos). De estos cuatro modos de existencia, el segundo y el tercero le permitirán la formulación de su sistema de las artes como también la correspondencia entre ellas.

Partiendo del segundo plano de existencia, o sea, de la existencia fenoménica, Souriau distingue un juego de apariencias sensibles que es constitutivo de toda obra de arte. A estas cualidades sensibles, las denomina "qualia", teniendo cada arte su propio qualia, cuya especificidad las distingue de las otras: la línea, el color, el volumen, la luz, el movimiento, el sonido. Pero el arte, ciertamente, no se limita a los qualia, sino que éstos evocan un ser, una o varias cosas (tercera dimensión de la existencia) de donde el autor deduce la serie de las artes como realidades, cósicas, constitución de objetos. Este carácter cósico del arte conduce, a su vez, a clasificar las artes en diversos grados, según que los qualia se organicen de manera representativa o presentativa.

Distingue entre artes de primer grado y artes de segundo grado: las primeras son las artes no representativas en que la organización formal de todo el conjunto de datos que constituyen el universo de la obra es simple e inherente a la obra

(*) Véase "lo figurativo y lo no figurativo" en el capítulo III.

misma, único sujeto de atribución. A esta organización la denomina también forma primaria. Las segundas son las artes representativas, en las cuales existe una dualidad formal: por una parte la realidad ontológica de la obra y por otra parte, los seres que ella suscita distintos de la obra misma como sujetos de inherencia (*). A estas artes de segundo grado también las denomina forma secundaria.

Esta distinción entre artes de primer grado y artes de segundo grado no significa, a juicio de Souriau, una separación absoluta. Estas últimas contienen en sí mismas una organización primaria, es decir, pueden ser apreciadas y estudiadas como artes presentativas de primer grado. Para ello es preciso anular el parámetro representativo, es decir, poner entre paréntesis el universo del discurso, que corresponde a la interpretación realista de los fenómenos que nos propone la obra.

El autor aclara su posición con los siguientes ejemplos: si en un dibujo que representa personajes, anulamos por el pensamiento ese parámetro, nos quedará un simple arabesco; luego, el dibujo corresponde al arabesco como un arte de segundo grado en relación a un arte de primer grado que utiliza el mismo medio primario. De igual modo ocurre en la arquitectura y la escultura: si se des-

(*) Esta distinción prolonga, sin duda, de manera moderna la clásica distinción kantiana de lo bello puro y de lo bello adherente. Para Kant en la "belleza pura" sólo cuenta el puro goce de la contemplación formal, mientras que en la "belleza adherente" interviene la conciencia de una utilidad, uso o destinación del objeto bello.

poja a la estatua de su parámetro representativo, es decir, de su voluntad de figurar un ser en principio diferente a ella, la estatua no es ya más que una combinación estética de volúmenes, de formas tridimensionales, de disposiciones arquitectónicas, cuya esencia es análoga bajo este ángulo al de las obras de arquitectura. Luego la arquitectura es arte de primer grado y la escultura arte de segundo grado.

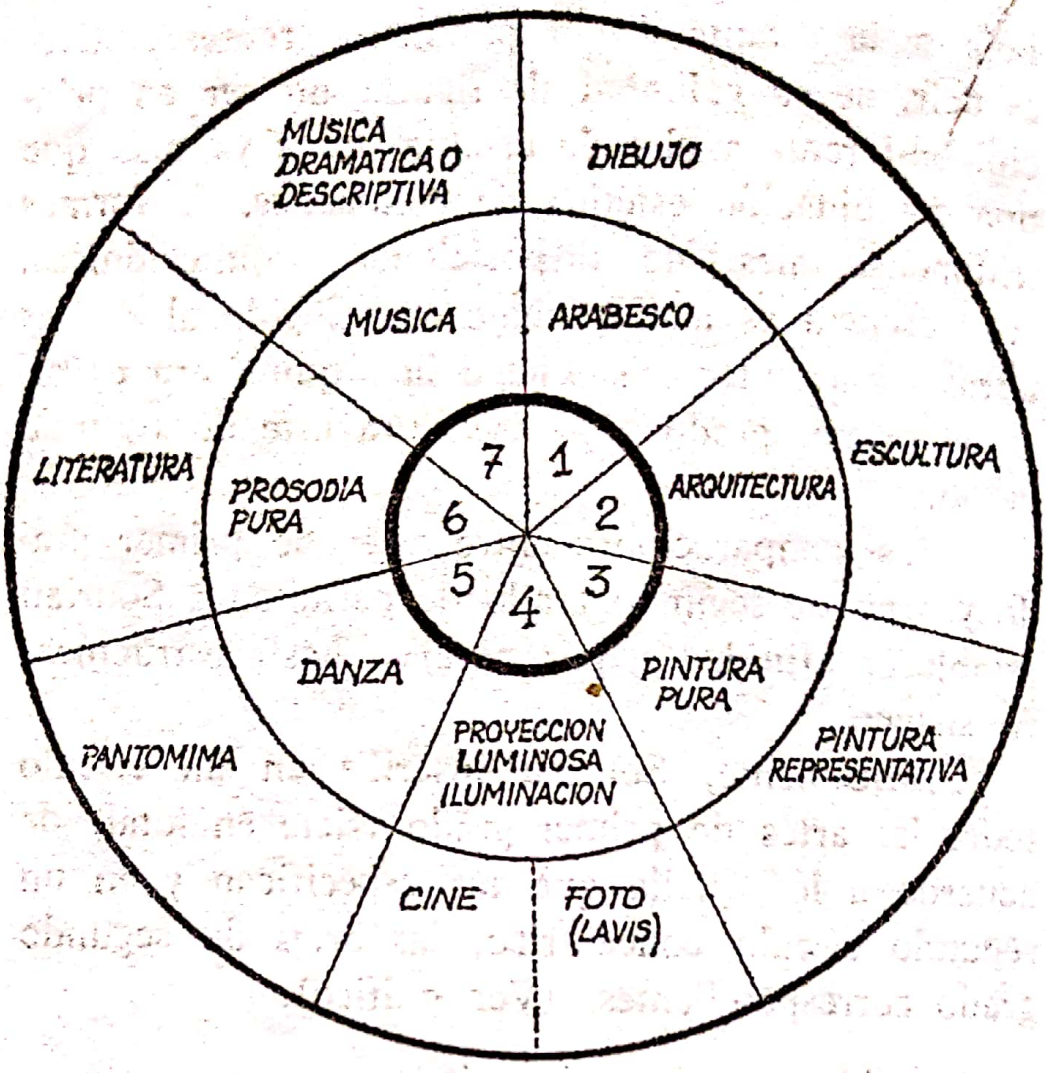
Estas comparaciones entre artes de primer grado y artes de segundo grado, le permiten a Souriau establecer afinidades, por parejas, hasta estructurar su sistema.

Gráficamente, Souriau inscribe en un círculo todas las artes de primer grado (siete en total) de acuerdo a los qualia que las especifican y en un segundo círculo concéntrico, las artes de segundo grado correspondientes. (Ver gráfico).

Sensibles propios o qualia:

1. Línea; 2. Volumen; 3. Color; 4. Luminosidad; 5. Movimiento; 6. Sonido articulado; 7. Sonido musical.

Si consideramos la clasificación de Souriau de manera global, es significativa en lo que se refiere a destacar nítidamente los medios de expresión que especifican las distintas manifestaciones artísticas que no estaban aún suficientemente valoradas. Pero lo más importante es que dichos medios de expresión —qualias en la terminología de Souriau— constituyen el fundamento de su clasificación y el principio de distinción de las artes; a la vez, los qualias permiten establecer las afinidades comunes.



La perspectiva en la que se coloca Souriau lo diferencia claramente de los autores anteriormente citados. Hay una actitud nueva en los teóricos actuales: el esteta se ha ubicado definitivamente en una posición opuesta a la que la estética hasta el siglo XIX nos había habituado. El esteta actual dirige su reflexión directamente hacia la obra sin pasar por el rodeo de la especulación filosófica en términos de exigencia a priori.

Si consideramos ahora esta clasificación en los diversos elementos que la constituyen no es tan convincente: categorías como la iluminación es absolutamente hipotética en cuanto tal, como qualia que especifica un grupo de artes de primer y se-

gundo grado y bien podríamos trasladarlo con entera propiedad a la arquitectura o a la escultura o bien a la pintura o a cualquier otro arte. Lo mismo podríamos decir del movimiento, el que no es indiferente ni al cine ni a la danza; por el contrario, es esencial.

Hay un formalismo implícito en la clasificación que resiente especialmente las artes de primer grado, reduciéndolas a un puro juego de formas que no nos permite ubicarlas más que en la ornaméntica, si aceptásemos esa ubicación para las artes de primer grado. La preocupación de Souriau por la morfología si bien se funda en comprobaciones positivas de hecho, cae en el abuso positivista de elecciones preferenciales excluyendo indebidamente muchos factores.

La relación que establece entre los qualia y las artes de primer y segundo grado revaloriza la experiencia del formalismo con lo cual, a nuestro juicio, no se sale de la estética formalista con todos los inconvenientes que ella supone.

4.2. La clasificación de Dorfles. Fiel a la tradición estética italiana, Dorfles no concede a la clasificación del arte un análisis tan exhaustivo y sistemático como el que acabamos de conocer (*). De este autor sólo retendremos dos aspectos que nos parecen relevantes: la distribución de las artes por sus me-

(*) La estética norteamericana se ha preocupado también de este problema desde una perspectiva fundamentalmente científica. Véase al respecto Munro T., "The arts and their inter-relations" The liberal Art Press, N. York, 1951, 2ª ed.

dios expresivos y la idea de que el arte no debe traicionar su medio expresivo.

Respecto a lo primero, Dorfles (55) considera indispensable un análisis de las diversas formas del arte que tome en cuenta sus medios de expresión respectivos. Al decir medio expresivo no se refiere únicamente al material, sea pictórico, musical u otro, sino que también al "material humano" que es, para la danza por ejemplo, el cuerpo humano.

En términos generales, los medios expresivos son aquellos que el artista ha utilizado para dar cuerpo a su imagen artística. Todo color, toda palabra, tienen su precisa finalidad para concurrir a tejer la compleja trama de la obra de arte. Así la poesía —nos dice Dorfles— demuestra cómo una palabra cualquiera puede transfigurarse de simple vocablo "semántico" en vocablo poético: tiene necesidad de tornarse en "medio expresivo".

El autor va analizando los diversos medios de expresión que van a constituir los "lenguajes artísticos": la pintura como arte del color, la escultura como modulación espacial, la arquitectura como arte de la delimitación, la música como arte del sonido, el teatro como arte del coloquio, la danza como arte del cuerpo y del gesto, etc.

En cuanto a la segunda idea, Dorfles afirma que cada arte debe estar ligado a su propio "lenguaje" y no debe tomarlo prestado de las otras artes. "Cada vez que el arte ha traicionado su medio pierde su autonomía y su pureza: si la poesía se entrega

(55) Dorfles G., EL DEVENIR DE LAS ARTES, México, F. C. E. 1963, pág. 47.

al juego sonoro imitando la onomatopeya y la musicalidad de ciertos vocablos, se transforma en un puro juego de solicitaciones auditivas. A la inversa, las palabras incluídas en un contexto musical, sirven para acrecentar la sonoridad musical misma y no son ni poesía ni narración. Una cosa es que un arte haga uso de un medio que le es ajeno, apropiándose de él para integrarlo (principio de asimilación) pero cuando sólo "imita" un lenguaje ajeno o fuerza al suyo a expresarse como aquél, no llegará más que a resultados dudosos" (56).

La clasificación de Dorfles es un útil análisis puntual y exacto de las aproximaciones y combinaciones entre las artes, sin prejuicios de sistematización a priori (*).

El autor viene a confirmar una constante que se aprecia en la mayoría de las clasificaciones actuales: la importancia relevante que se ha otorgado a los medios de expresión como principio básico de clasificación.

En lo relativo a las interacciones entre las artes, Dorfles establece con mucha claridad cuáles deben ser las legítimas interrelaciones entre ellas a fin de evitar usurpaciones.

4.3. Proposición. Al término de este estudio hay una conclusión que se desprende con toda claridad del análisis realizado: que la clasificación del arte debe hacerse a partir de los medios de expresión.

---

(56) Dorfles G., op. cit. pág. 63.

(*) Del mismo autor véase "Ultimas tendencias del arte de hoy", Barcelona, Labor, 1965.

En este sentido, la clasificación que propone R. Kupareo (57) no sólo se fundamenta en ese principio sino que además satisface los fines que debe solicitarse a una clasificación relativa al arte.

Esquemáticamente, ella es la siguiente:

Medio de expresión común	Medio de expresión específico (*)	Símbolo	Clase de arte
Palabra	soliloquio	metáfora-símbolo	POESIA
	diálogo	personaje	DRAMA (tragedia, comedia, misterio, drama)
	narración	acontecimiento ideativo	NOVELA (cuento, nouvelle, roman)
Movimiento	sonido	melodía	MUSICA
	paso	melodía danzable	DANZA (ballet)
	fotograma	encuadramiento (**)	FILM
Línea	formas espaciales	"orden"	ARQUITECTURA
	volumen	figura	ESCULTURA
	color	"atmósfera"	PINTURA

(57) Kupareo R., El Valor del Arte, op. cit. pág. 171.

(*) El medio de expresión específico es un modo del medio común.

(**) No todos los teóricos del cine están de acuerdo con el encuadramiento como símbolo fílmico. Sostienen que es el montaje la principal característica fílmica.

En esta clasificación no se incluyen las llamadas "artes menores"; a nuestro juicio, es caer en un nuevo error establecer diferencias entre "artes menores" y "artes mayores".

Como criterio general respecto a las mal denominadas "artes menores", podemos decir que las relaciones entre signo y significado son, en este caso, menor puras: están más próximas a otros valores que a los propiamente estéticos. Predominan en ellas valores religiosos, sociales, económicos y, especialmente, prácticos. Sin embargo, todas tienen mayor o menor afinidad o correspondencia con alguno o algunos de los medios de expresión que hemos señalado en el esquema general y por lo tanto es posible ubicarlas en dicha clasificación.

Aclaremos nuestra posición con un ejemplo. Veamos el caso del relieve: ¿es obra de escultura, pertenece a otra clase de arte o forma parte de una sub-clase?

Cuando se trata de la representación de relaciones entre tres dimensiones, una de ellas menos importante en relación a las otras dos, se obtiene un alto o bajo relieve según si esa tercera dimensión ha sido más o menos reducida. En una medalla, por ejemplo, la tercera dimensión ha sido reducida a su mínima expresión perceptible.

Pues bien, el bajo relieve se proyecta necesariamente mucho más y mejor en el color que en el volumen y tiende a transformarse por lo mismo, más en pictórico que en volumétrico. De hecho, con el bajo relieve estamos en la frontera de la pintura.

Por el contrario, con el alto relieve nos aproxi-

mamos mucho más a la línea volumétrica, puesto que a igual que la escultura, se aproxima a la tridimensionalidad. De este modo, el alto relieve puede ser considerado como obra escultórica a pesar de estar adherido a un fondo.

5. La interacción de las artes. Hemos visto que cada clase de arte posee su medio de expresión específico; no obstante, existe evidentemente interacción entre ellas: la pintura con el volumen, la escultura con el espacio, la arquitectura con la luz, el cine con el color, la danza con el sonido, la novela con el diálogo, el teatro con el monólogo y podríamos seguir multiplicando los ejemplos. Más aún, en muchos casos, una clase de arte hace uso de variados medios de expresión que corresponden a otras manifestaciones artísticas, como el cine, por ejemplo: diálogo, personajes, color, sonido, etc. (*).

En la interacción de las artes hay un principio fundamental que debe ser respetado si cada clase de arte desea conservar su lenguaje propio y específico: una manifestación artística al utilizar medios de expresión que no le son específicos, debe hacerlo en el carácter de medio al servicio del lenguaje propio y nunca como fin en sí mismo.

Analicemos algunos casos: la escultura no tiene necesidad, estéticamente hablando, de la arquitectura para su expresión auténtica. En una escultura son los volúmenes (sólidos o vacíos) que modelan

(*) Véase Metz C., "Problemes actuels de théorie du cinéma" en Revue d'Esthetique, Le Cinéma, Paris, 1967.

un espacio exterior los que "hablan". Del mismo modo, el empleo del color en la escultura debe estar al servicio del volumen, debe contribuir a marcar los volúmenes; en otras palabras, el color está implicado en ellos y no aplicado a ellos. A la inversa, en una pintura, los volúmenes ciertamente están presentes pero implicados en el color y la luz. Las formas pictóricas surgen especialmente por el color o mejor, por la luz-color. Por su parte, la arquitectura utiliza la luz, pero no como su propio lenguaje, sino en función de las formas espaciales: la arquitectura no solicita nada a la pintura y viceversa. Si la arquitectura hace uso de la luz, la utiliza para atenuar o reforzar ciertos caracteres determinados del recinto. Por eso la luz asume el significado de iluminación y contribuye a cambiar las características del espacio interior: las variaciones de la luz hacen posible las mutaciones de las formas espaciales. En la pintura, en cambio, la luz surge de las propias formas pictóricas.

Cada lenguaje artístico posee su propio verbo. Es necesario aprender a conocerlo y a distinguirlo para penetrar en el mundo vital del arte. La obra de arte nos "habla" a su manera: se trata de responder a su llamado.

TRABAJOS CITADOS

BAYER RAYMOND
Historia de la Estética, México, F. C. E. 1965.
BELAVAL IVONNE
Les philosophes et leur langage, Paris, Gallimard, 1952.
BELL CLIVE
A modern book of A Esthetics, New York, 1935.
BOSANQUET BERNARD
Historia de la Estética, Buenos Aires, Nova, 1949.
CROCE BENEDETTO
Estética como ciencia de la expresión y Lingüística General, Buenos Aires, Nueva Visión, 1969.
DORFLES GILLO
El devenir de las artes, México, F. C. E. 1963.
DUFRENNE MIKEL
Le Poétique, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.
Phénoménologie de l'experience esthétique, Paris, Presses Universitaires de Frances, 1953 (2 vol.).
ECO UMBERTO
La definición del arte, Barcelona, Martínez Roca, 1971.
GUSDORF G.
La parole, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

HEGEL FRIEDRICH

Esthétique, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, 6ª ed.

HEIDEGGER MARTIN

Chemins qui ne menent nulle part, Gallimard, Paris, 1962.

IVELIC MILAN

Consideraciones sobre la historia y su relación con la crítica artística, Anales de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, U. Católica, Santiago, 1968.

El lenguaje arquitectónico, Aisthesis Nº 4, La Arquitectura y sus problemas en Chile. Revista chilena de investigaciones estéticas. Santiago, 1969.

Arte, Técnica y Educación, Aisthesis Nº 7, La educación por el arte y sus problemas en Chile (2ª parte), Revista chilena de investigaciones estéticas, Santiago, 1972.

IVELIC RADOSLAV

Bases críticas para una valoración de la novela chilena (2ª parte), Aisthesis Nº 3, La novela y sus problemas en Chile. Revista chilena de investigaciones estéticas, Santiago, 1968.

KAINZ FRIEDRICH

Estética, México, F. C. E., 1952.

KANT EMMANUEL

Crítica de la Razón Práctica. Crítica del Juicio, Buenos Aires, El Ateneo, 1951.

KUPAREO RAIMUNDO

El Valor del Arte, Santiago, 1964.

La dialéctica de la crítica del arte, Aisthesis Nº 2, La crítica de arte y sus problemas en Chile, Revista csilena de investigaciones estéticas, Santiago, 1967.

El tiempo y el espacio novelesco, Aisthesis Nº 3, La novela y sus problemas en Chile, Revista

chilena de investigaciones estéticas, Santiago, 1968.

Filosofía de la Arquitectura, Aisthesis Nº 4, La arquitectura y sus problemas en Chile, Revista chilena de investigaciones estéticas, Santiago, 1969.

La poesía desde su esencia, Aisthesis Nº 5, La poesía y sus problemas en Chile, Revista chilena de investigaciones estéticas, Santiago, 1970.

LALO CHARLES

Formes de l'art. Formes de l'esprit, Journal de Psychologie, Paris, Presses Universitaires de France, Junio, 1951.

MALRAUX ANDRE

La Psychologie de l'art, Skira, 1947.

MERLEAU-PONTY MAURICE

Phénoménologie de la perception, Paris, Gallimard, 1945.

Signes, Paris, Gallimard, 1960.

MONTOYA JORGE

La verdad como valor en el arte y la filosofía, Aisthesis Nº 7, La educación por el arte y sus problemas en Chile (2ª parte), Revista chilena de investigaciones estéticas, Santiago, 1972.

MORPURGO-TAGLIABUE GUIDO

La Estética Contemporánea, Buenos Aires, Losada, 1971.

PAULHAN FRANCOIS

La double fonction du langage, Paris, Felix Alcan, 1921.

PIGUET J. CLAUDE

De l'Esthétique a la Métaphysique, La Haya, M. Nijhoff, 1959.

PLATON

La República, Madrid, 1949.

SAULNIER CLAUDE

Esthétique et Connaissance, Revue d'esthétique, Todo IV, Oct.-Nov. 1952.

SCHAFF ADAM
Langage et Connaissance, Paris, Anthropos, 1967.
SCHLOEZER BORIS DE
Introduction a J. S. Bach. Essai d'esthétique musicale, Paris, N. R. F., 1947.
SCHWARTZMANN FELIX
Teoría de la expresión, Comisión Central de publicaciones de la Universidad de Chile, Seix y Barral, Barcelona, 1967.
SAILLES G.
L'origine et les destinées del art, Paris, Felix Alcan, 1925.
SERVIEN PIUS
Principes d'Esthétique, Paris, Boisin et Cie., 1935.
Le langage des Sciences, Paris, 1938.
SEPULVEDA FIDEL
Bases críticas para una valoración de la novela chilena (1ª parte), Aisthesis Nº 3, Revista chilena de investigaciones estéticas, Santiago, 1968.
SEUPHOR MICHEL
Le style et le cri, Paris, Seuil, 1965.
SOURIAU ETIENNE
La Correspondencia de las artes, México, F. C. E. 1965.
TATARKIEWICZ WLADYSLAW
L'arte e un linguaggio? Rivista di Estetica, Padova, 1969.
VAN LIER HENRI
Las artes del espacio, Buenos Aires, Casterman, 1959.
VILLALBA J. L.—SEPULVEDA F.
El Cine, Aisthesis Nº 6, La Educación por el arte y sus problemas en Chile (1ª parte), Revista chilena de investigaciones estéticas, Santiago, 1971.

INDICE

Presentación 7

INTRODUCCION

1. ¿QUE ES LA ESTETICA? 11
1.1. El término. 1.2. Significado actual. 1.3. Su objeto. 1.4. Un problema epistemológico. 1.5. Superación de una dicotomía. 1.6. Un metalenguaje.
2. CARACTERISTICAS GENERALES DE LA ESTETICA ACTUAL 26
2.1. Actitud frente a la obra. 2.2. Rechazo de posiciones dogmáticas. 2.3. Belleza artística y belleza natural.
3. ALGUNOS PROBLEMAS DE LA ESTETICA ACTUAL 30
3.1. Dualismo materia-espíritu. 3.2. Dualismo formafondo. 3.3. Figurativo y no figurativo. 3.4. Arte y lenguaje. 3.5. Clasificación del arte.

CAPITULO I

¿QUE ES EL ARTE?

1. LA INTERROGACION CIRCULAR. HEIDEGGER 35
2. EL CIRCULO HERMENEUTICO 38
3. CONCLUSIONES 41
4. PREJUICIOS TRADICIONALES 42
4.1. Realidad extrínseca a la obra. Platón. 4.2. Desde la perspectiva del sujeto. Hume y Kant. 4.3. Desde la perspectiva del objeto. 4.4. Desde la perspectiva del artista.
5. CONCLUSIONES 62
6. EL ARTE, EL ARTISTA, LA OBRA 63
6.1. El arte como expresión. 6.2. El artista como creador. 6.3. La obra de arte como encarnación.

CAPITULO II
EL LENGUAJE DEL ARTE

1. ¿EL ARTE ES LENGUAJE? 79
1.1. Arte y lengua. 1.2. Arte y palabra.
2. SIGNO Y SIGNIFICADO 87
2.1. Convergencias.
3. EL SIMBOLO ARTISTICO 92
3.1. Esquema general de los signos.
4. LENGUAJE ARTISTICO, FILOSOFICO Y CIENTIFICO 96
4.1. Distinciones esenciales. 4.2. Criterios empíricos.

CAPITULO III
LA TRANSFIGURACION EN EL ARTE

1. APROPIACION Y DESAPROPIACION 105
2. LO FIGURATIVO Y LO NO FIGURATIVO 108
2.1. Confrontación. Merleau-Ponty y Malraux. 2.2. Otra interpretación. Souriau. 2.3. Una distinción errónea.
3. ESPACIO Y TIEMPO EN EL ARTE 120
3.1. Testimonios.

CAPITULO IV
LA CLASIFICACION DEL ARTE

1. ¿POR QUE CLASIFICAR? CROCE 131
2. ALGUNAS CLASIFICACIONES TRADICIONALES 137
2.1. Criterios metafísicos y éticos. 2.2. La clasificación de Kant. 2.3. La clasificación de Hegel.
3. CRITERIOS BASADOS EN CONSIDERACIONES ESPECIFICAS Y PARTICULARES 147
3.1. En los materiales utilizados. 3.2. En la simultaneidad o la sucesión. 3.3. En la capacidad estética de los sentidos.
4. CRITERIOS ACTUALES DE CLASIFICACION 150
4.1. La clasificación de Souriau. 4.2. La clasificación de Dorfles. 4.3. Proposición.
5. LA INTERACCION DE LAS ARTES 160
Trabajos citados 165

MILAN IVELIC, discípulo del Dr. Raimundo Kupareo que introdujo los estudios de estética en la Universidad Católica, como su ayudante, se inició en la docencia universitaria a través de las cátedras de Estética General e Historia de la Estética en la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad Católica de Chile.

Egresado de la Escuela de Pedagogía pasó a desempeñarse como profesor auxiliar y obtenido su título de profesor de Historia y Geografía ocupó en propiedad las cátedras mencionadas.

Su especialización la continuó en la Universidad de Lovaina, Bélgica, en los Institutos Superiores de Filosofía e Historia del Arte obteniendo las licenciaturas respectivas.

Ha publicado diversos ensayos en los Anales de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación como igualmente en la revista Aisthesis (revista chilena de investigaciones estéticas) dependiente del Instituto de Estética de la Universidad Católica. Actualmente se desempeña como profesor e investigador del Instituto de Estética en sus departamentos de Teoría y Crítica de Arte e Historia del Arte, respectivamente.